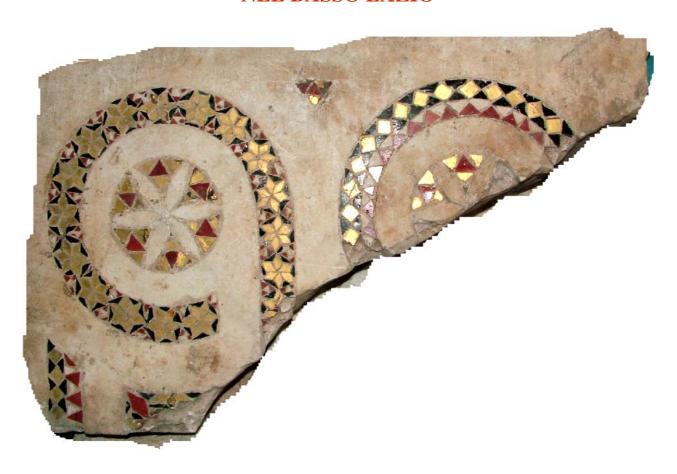
NICOLA SEVERINO

LE LUMINARIE DELLA FEDE

VOLUME 5

ITINERARI D'ARTE COSMATESCA NEL BASSO LAZIO

Prima Edizione
Roccasecca 2011

Introduzione

Nel volume 4 ho preso in esame i monumenti dell'arte precosmatesca e dell'era cosmatesca esistenti nell'alta Campania. In questo volume 5 mi occuperò di descrivere le opere prodotte dagli artefici di questa nobile arte conservate nell'area del basso Lazio. E' necessario però ricordare che qui non saranno esaminati quei monumenti di cui ho già ampiamente trattato nei volumi 1, 2 e 3 della collana "Arte Cosmatesca", relativamente alle opere della cattedrale di Ferentino, Anagni e della chiesa di San Pietro in Vineis, sempre ad Anagni. Lo stesso discorso vale per il pavimento antico ed i reperti della basilica di Montecassino per i quali è in atto una monumentale pubblicazione specifica.
Qui cercherò di descrivere quanto ho potuto trovare delle opere note, meno note e sconosciute, dislocate in un ampio raggio di territorio nella regione del basso Lazio, con qualche incursione al centro, nella provincia romana, come lo straordinario reperto cosmatesco sconosciuto oggi, che ho trovato nel Museo Civico del comune di Marino. L'itinerario, quindi, prevede una sorta di viaggio discendente ed ascendente, sui due versanti opposti del basso Lazio, ad iniziare da Marino per scendere poi lungo il litorale pontino fino a Terracina, Fondi, Gaeta, Minturno e deviare verso i monti Lepini, per visitare Sermoneta, l'abbazia di Fossanova ed Amaseno. Da qui si fa un balzo nell'estremo sud del Lazio, a San Vittore del Lazio dove c'è la chiesa della Madonna della Rosa con un pulpito cosmatesco eccezionale. Sorvolando la vicina Sant'Elia Fiumerapido, i cui resti del pavimento precosmatesco nella chiesa di Santa Maria Maggiore sono stati da me ampiamente descritti nel libro sul pavimento della basilica di Montecassino, si prosegue, in direzione nord, verso Alatri dove alcuni splendidi reperti cosmateschi, poco noti, attendono di essere descritti insieme al meraviglioso paliotto d'altare, anch'esso pressoché sconosciuto, conservato nella chiesa di San Michele Arcangelo a Vico nel Lazio. Da qui, dove immaginiamo che anche gli stessi maestri marmorari romani fossero passati, si raggiunge il sito del Sacro Speco di Subiaco, ed il chiostro dei Cosmati nel monastero benedettino di Santa Scolastica. Da Subiaco a Tivoli il passo è breve, ma passando per Articoli Corrado per non perdere un "appuntamento" suggerito da Dorothy Glass nel 1980 nella chiesa di San Pietro. Si scopre così che le tracce cosmatesche in queste città non sono certo poche. Proseguendo oltre, si arriva a Palestrina, dove nell'antica cattedrale pure è conservato un buon reperto, mentre nella vicina chiesa di Santa Maria in Villa, ci aspetta una piacevole sorpresa. Girando nei dintorni si arriva alla chiesa di San Nicola a Genazzano, con uno splendido pavimento per terminare il nostro viaggio al Santuario della Mentorella dove vi sono conservati dei reperti anch'essi pressoché sconosciuti alla letteratura cosmatesca. Non si tratta di un itinerario ragionato ma, come è facile vedere, molte delle località si succedono geograficamente offrendo spunti per dei viaggi di breve durata ma dal fascino irresistibile legato anche alle bellezze ambientali e paesaggistiche che la regione offre. Un itinerario praticamente marittimo il primo, che procedendo lungo la costa tirrenica va da Terracina a Minturno, e uno montano che dal cassinate si porta ai paesi del territorio dei Pelasgi, come Alatri per immergersi negli incantevoli scorci della Ciociaria, e poi proseguire nelle terre degli Ernici a Vico nel Lazio fino ad attraversare gli ameni luoghi degli Altipiani di Arcinazzo per giungere a Subiaco, Tivoli e Palestrina.
Un itinerario che arricchisce culturalmente e spiritualmente e che mi auguro ognuno potrà realizzare dopo aver letto questo libro.

I monumenti presi in esame sono quelli che attualmente si conservano nei vari edifici religiosi: pavimenti che possono appartenere all'era precosmatesca e cosmatesca e si identificano in tutto quanto concerne l'arredo medievale romanico, lavorato sulla base dell'intarsio marmoreo e a pasta vitrea. I pulpiti sono tra i più belli ed importanti, ma anche i reperti come plutei di recinzioni presbiteriali, paliotti d'altare, cattedre vescovili, candelabri per il cero pasquale, e via dicendo,

non mancheranno di entusiasmare il lettore per la loro bellezza che rappresenta lo stadio maturo di un'arte, quella cosmatesca, che oggi è andata perduta per sempre.
Il frontespizio di questo libro può dare un'idea abbastanza precisa del perché abbia intitolato quest'opera *Le Luminarie della Fede*. Il reperto fotografato mostra, nello scintillio prodotto dal riflesso della luce naturale sulle meravigliose paste vitree che compongono il mosaico cosmatesco, una sorta di luminaria artificiale che nel buio delle cattedrali romaniche, in cui le bifore da cui passava la luce solare erano strettissime per evitare probabili problemi di staticità degli edifici, sembravano illuminare i monumenti della fede cristiana. Possiamo solo immaginare la meraviglia visiva che si riproduceva in ogni giorno di sole in quelle chiese, dove una profusione di mosaici cosmateschi, dal pavimento a tutti i pezzi che componevano l'arredo nei pressi e sopra il presbiterio, dovevano luccicare tutti insieme della luce naturale del sole riflessa dalle tessere di marmo e di paste vitree. In sintonia con gli splendidi mosaici che nelle cattedrali più antiche ornavano le absidi del presbiterio. Chi ha visitato il portale cosmatesco della chiesa di Santa Maria in Tarquinia, avrà visto che le decorazioni a paste vitree nel giallo oro e negli altri colori che ornano i marmi, viste da una certa distanza sembrano brillare come fossero una serie minuscole lampadine accese dall'energia elettrica. Era questo dunque l'intento dei maestri Cosmati? Illuminare di luce di fede gli esterni e gli interni delle cattedrali, i chiostri e i monumenti della fede? Se è così essi ci riuscirono benissimo, molto meglio che se avessero avuto a disposizione l'energia elettrica, con la quale non avrebbero mai potuto ottenere quella delicatezza che invece si può osservare nei materiali che avevano a disposizione magistralmente lavorati nella loro arte dell'intarsio. E questo effetto lo si può vedere in molte delle opere descritte in questo libro.

All'inizio di questa introduzione ho fatto una distinzione tra monumenti appartenenti all'era precosmatesca e a quelli realizzati nell'era dell'arte cosmatesca. Tale distinzione, che in questa collana viene oggi per la prima volta definita in modo netto e preciso, è fondamentale per la comprensione e soprattutto per la formulazione di ipotesi sulla cronologia storica dei monumenti che solo in maniera generale si possono definire "cosmateschi". In realtà, ogni opera deve avere la sua giusta collocazione spazio temporale e ciò deve valere soprattutto per i pavimenti musivi dove la distinzione tra opere precosmatesche e cosmatesche permette finalmente di definire in modo inequivocabile ogni manufatto in relazione alla sua storia e a come si presenta allo stato attuale.
A tale scopo definisco appartenenti all'era precosmatesca, tutti i monumenti musivi realizzati tra il 1071, anno della consacrazione della basilica di Montecassino e quindi del primo pavimento musivo di tipo "cosmatesco" da cui ebbe inizio la storia dei pavimenti di questo genere, fino circa il 1185, data certa di riferimento ricavata dall'iscrizione su un frammento di architrave conservato nel seminario arcivescovile del duomo di Segni[1] che testimonia l'attività in comune di due dei primi membri della famiglia dei Cosmati: Lorenzo e suo figlio Iacopo I[2]. Oltre un secolo, quindi, è la durata dell'era precosmatesca. Da Iacopo I, figlio di Lorenzo, può farsi iniziare (anche grazie alle innovazioni delle tecniche musive e di intarsio e della diversità stilistica finalmente evidente nei numerosi monumenti che seguono il periodo precosmatesco) la vera e propria era cosmatesca in cui videro la luce i lavori non solo di Iacopo I, ma anche dei figlio Cosma e poi dei figli di Cosma, Iacopo II e Luca, fino ad almeno il 1247 anno in cui sembra che risulti, da una mia ipotesi specifica, attestato il lavoro degli ultimi Cosmati nell'Oratorio di San Silvestro nel complesso religioso dei Santi Quattro Coronati a Roma. Dopo Iacopo e Luca, quindi dal 1250 in poi, può considerarsi terminata anche l'era specificamente cosmatesca che sarà sostituita da artisti che emuleranno, per un periodo di tempo più o meno lungo, quella che fu la vera arte dei maestri Cosmati romani e non solo a Roma e nel Lazio, ma anche in Campania e nell'Italia meridionale.
In questo contesto, se gli arredi liturgici lavorati con la tecnica dell'intarsio a paste vitree e risalenti all'epoca precosmatesca non mostrano differenze sostanziali con le opere più

[1] Creti Luca, *In Marmoris Arte Periti. La bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*. Ed. Quasar, Roma, 2010, pag. 15.
[2] Chiamerò Iacopo I il figlio di Lorenzo per non confonderlo con il nipote Iacopo II *alter*, figlio di Cosma.

squisitamente cosmatesche, nei pavimenti questa differenza c'è e si vede benissimo. Gli esempi più diretti e autorevoli sono senz'altro visibili se si confrontano i pavimenti della basilica di Montecassino, quelli dell'area dell'alta Campania, quelli della chiesa di Santa Maria Maggiore a S. Elia Fiumerapido (FR), e i molti resti mescolati a interventi postumi che si vedono nella maggior parte delle basiliche paleocristiane di Roma.
Nel periodo precosmatesco vissero i maestri Paolo, e i figli Giovanni, Pietro, Angelo e Sasso; dei Cosmati; il capostipite Tebaldo marmorario e il figlio Lorenzo; e ancora il noto maestro Pietro Vassalletto e quasi tutti i membri della famiglia dei Ranuccio: Pietro, Nicola, Giovanni e Guittone. Ma dei pavimenti musivi quasi nessuna opera ci è giunta firmata, se si esclude quella della cripta di San Magno nella cattedrale di Anagni e il pavimento di Ferentino, non firmato, ma di certa attribuzione documentale a Iacopo I.
In un simile contesto, ci si rende conto che la distinzione dei due periodi, quello precosmatesco e quello cosmatesco, è non solo necessaria, ma fondamentale per la comprensione delle opere e della loro cronologia storica. Tuttavia, in questo volume , come si potrà vedere, e a differenza del vol. 4 dedicato ai monumenti dell'alta Campania dove quasi tutti i monumenti si collocano nel periodo precosmatesco, le opere esaminate sono in buona parte riferibili all'era dell'arte cosmatesca.

Ringraziamenti

Sono molte, troppe, le persone che dovrei ringraziare per il loro supporto, da chi mi ha personalmente accompagnato nell'itinerario, dandomi sostegno morale e fattivo, come mia moglie Daniela, a chi mi ha permesso di visitare e fotografare le opere descritte. Nella maggior parte dei casi si tratta di parroci che non hanno richiesto di essere menzionati in questo frangente. Tuttavia una particolare gratitudine devo esprimerla per coloro che hanno fattivamente collaborato alle mie ricerche, come per esempio il dott. Alessandro Bedetti del Museo Civico di Marino che ha fotografato per me i meravigliosi reperti provenienti dalla ex chiesa di Santa Lucia; al dott. Vittorio Casoni che mi ha accompagnato nella visita della chiesa della Madonna della Rosa a San Vittore del Lazio permettendomi di prendere tutti i rilievi necessari per lo studio del meraviglioso pulpito; la dott.ssa Federica Colaiacomo del Museo Archeologico di Segni per il supporto tecnico durante la mia visita alla cattedrale di Segni e per la concessione di documenti ed immagini; la dottoranda Barbara di Sora che ha seguito con interesse le mie ricerche e mi ha concesso preziose referenze letterarie; don Marcello Coretti della cattedrale di Anagni e la dott.ssa Federica Romiti del Museo del Palazzo Bonifacio VIII di Anagni per la gentile collaborazione; la dott.sa Roberta Iacono del gruppo archeologico di Palestrina per avermi accompagnato alla visita della cattedrale di Palestrina e concesso preziose immagini dell'altare cosmatesco della chiesa di Santa Maria in Villa, attualmente chiusa al pubblico per restauri; il parroco Don Giuseppe Sparagna per avermi concesso in esclusiva la preziosa visita alla cattedrale di S. Maria Assunta di Gaeta, dei reperti e del pavimento cosmatesco recentemente ritrovato; la dott.ssa Luisa Derosa, ricercatrice di Storia dell'Arte Medievale presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Bari, per il suo scritto sui mosaici; il sac. Elio Persechino della cattedrale di Minturno per avermi concesso l'analisi al pulpito e referenze letterarie; il sac. Marcello Schiavella della parrocchia di San Paolo di Genazzano per la visita alla chiesa di San Nicola, attualmente chiusa al pubblico.
Ringrazio infine la dott.ssa Dorothy Glass per i brevi ma preziosi scambi epistolari sull'argomento; l'arch. Dario Del Bufalo per la gentile collaborazione e scambi epistolari relativi ai ritrovati plutei cosmateschi della chiesa di Santa Lucia di Gaeta, oggi nella vicina cattedrale.
Ringrazio la dott.ssa Sabrina Pietrobono per lo scambio di opinioni sui pavimenti di alcune chiese anagnine; la dott.ssa Sara Conca per avermi concesso lo studio iconologico del pulpito della cattedrale di Sessa Aurunca e del relativo scambio di e-mail sull'argomento.

NOTA SUI MOSAICI COSMATESCHI

Vorrei qui spendere due parole sui mosaici cosmateschi, cosa che ho tralasciato di fare nel precedente volume. Credo sia utile per il lettore, senza entrare nel merito di approfondimenti che esorbitano dall'intento di questo lavoro, avere un'idea generale chiara e semplice su cosa si intenda per "intarsio a mosaico cosmatesco" e come distinguerlo dai generici mosaici che si possono vedere in tanti siti archeologici e monumenti d'arte.
Per farlo, trovo illuminanti le parole di Ferdinando Rossi nel suo libro "I Mosaici" edito da Alfieri e Lacroix nel 1989:

" L'intarsio si differenzia dal mosaico soprattutto perché in esso il sopporto è in vista e ne è la base essenziale, mentre nel secondo, considerato come semplice incrostazione, il sopporto stesso non ha nessuna importanza e può avere consistenza assolutamente indipendente dalla parte decorata, sia nei pavimenti che nelle pareti, nelle volte o soffitti e soprattutto nelle composizioni portatili. Infatti nell'intarsio, con qualsiasi materia venga eseguita l'opera d'arte (legno, avorio, metallo, o materiali lapidei) si deve sempre scalfire una superficie secondo un disegno prestabilito e includere nelle scalfiture una materia che, opportunamente levigata, formerà il motivo decorativo. Nella tecnica operativa dell'intarsio per prima cosa si prepara quindi quella che si chiama "la cassa", ossia il vano di posa di ciò che costituirà l'inclusione. Si riempie successivamente questo vano con mastice o cemento oppure, in generale, con un tassello di diverso colore, preparato in modo che il suo contorno aderisca perfettamente a quello esterno della "cassa", e raggiunga lo stesso livello esterno della superficie scalfita…
Per l'etimologia della parola diremo che "tarsia" è sinonimo di "intarsio" e proviene dal latino "tarso" e dal greco "tarsòs" che significa "graticcio"…riteniamo che il prefisso "in" che in latino vuol dire "in no spazio, dentro, superficie o profondità" completi l'idea di quanto voglia significare l'intero sostantivo, perché "l'intarsio" è effettivamente ottenuto con qualcosa di diverso, che si impone dentro una superficie in cui sia stato fatto un "graticcio" a disegno per mezzo di uno scalpello o di un arnese idoneo, ed appartiene alla ampia categoria delle decorazioni polimateriche realizzate per incastri, intersezione, agemine, nielli, incastonature…tutte e tre le tecniche: mosaici, intarsi, commessi, sono talmente simili che si confondono e sovente si scambiano, perché esistono di fatto mosaici incastrati in tavole marmoree e quindi essi stessi divengono contemporaneamente mosaici e intarsi, come invece possono esistere intarsi puri, in cui le parti costituenti il motivo di decorazione, non sono mai mosaici, ma solo riempimenti di vani praticati in una stessa superficie, che resta tale in tutta la sua essenza…Effettivamente l'intarsio è sempre una cosa schiacciata e liscia, non può avere in se stesso gli effetti chiaroscurali e di movimento superficiale del mosaico, ottenuti con il gioco delle tessere, e procura sempre nell'osservatore un senso di appiattimento e di rigidità…"

L'autore conclude ricordando che "La ricerca di effetti cromatici decorativi ottenuti con la inclusione di marmi colorati si trova in numerosi edifici del tipo romanico tardo. Intarsi in amboni, fonti battesimali, transenne, si hanno in Campania, nel Lazio e nell'Italia meridionale"

Per rendere ancora più illuminanti le già chiarissime parole di Rossi, posso associare alcune immagini che ho ritratto appositamente per illustrare quanto appena detto e che mostrano rari esempi della maestria dei marmorari romani nella preparazione delle "casse" per gli incastri delle tessere di paste vitree. Ciò si vede bene in alcuni reperti in cui essendosi staccate le tessere, è venuto a nudo il fondo della "cassa" nella quale erano "intarsiate". Nelle immagini che seguono possiamo vedere tali esempi per quanto riguarda lastre di plutei e candelabri per il cero pasquale.

Colonna del candelabro per il cero pasquale nella cattedrale di Ferentino, pregevolissima e probabile opera di Drudus De Trivio, già artefice del Ciborio nella stessa chiesa. Nella scanalatura centrale, dove sono venute a mancare le tessere di paste vitree colorate, si notano le "casse" dell'intarsio disposte diagonalmente per i quadratini colorati gialli e neri e quelle per i rispettivi triangolini bianchi rossi e neri. Un lavoro di non poca pazienza….

L'immagine sopra costituisce una rarità, perché nei reperti che subirono antichi e moderni restauri, le parti ove mancavano le tessere, furono rese lisce, come si può vedere dalla figura affianco che mostra una porzione di una colonna tortile, forse un tempo utilizzata per una tribuna presbiteriale o altare nella cattedrale di Alatri (FR). Il confronto con la foto dell'immagine sopra è lampante e permette di riconoscere molto chiaramente la differenza tra i reperti cosmateschi in cui il sopporto della scanalatura, in questo caso della colonna tortile ma potrebbe essersi trattato anche di una lastra di pluteo o altro, è stato lasciato come era in origine, cioè con la preparazione delle casse per i successivi intarsi, oppure sia stato levigato e reso liscio, come nel caso di questa colonna. Questa differenza è molto importante perché permette di riconoscere agli occhi dell'osservatore se un reperto è stato lasciato nelle sue forme originali o se è stato manomesso durante i restauri. Ciò è ben visibile anche nel caso di lastre in cui sono rappresentati quinconce, girali e fasce di decorazione in paste vitree.

Per quanto riguarda una nota sui mosaici pavimentali medievali, come quelli cosmateschi, riporto una sintesi di un lavoro gentilmente concesso dalla dott.ssa Luisa Derosa, ricercatrice di Storia dell'Arte Medievale presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Bari[3].

La tecnica ed i materiali

Il mosaico pavimentale medievale viene anche definito "tappeto in pietra" per sottolineare le qualità del materiale, un insieme di piccoli elementi accostati per costituire una superficie decorata.
In linea con la tecnica in uso dell'Antichità, nel Medioevo venivano assemblati piccoli frammenti di marmo, pietra e pasta vitrea, ceramica e altri materiali, chiamati tessere, disposti su un supporto per formare disegni geometrici, floreali o figurati.
Nella stesura musiva compaiono sia lastrine di marmo di una certa dimensione (*opus sectile*) sia tessere di pietra più piccole (*opus tesselatum*), spesso usate contemporaneamente per creare diversi effetti di superficie.
Nel *sectile* i pezzi di marmo, tagliati in forma, sono accostati gli uni agli altri senza lasciare uno spazio intermedio, come avviene invece nel tessellato. La posa in opera di questo tipo di pavimenti richiede, dunque, l'intervento di maestranze specializzate e tempi di realizzazione più lunghi, comportando, di conseguenza, costi di realizzazione maggiori. Il suo utilizzo, oltre a sottolineare l'importanza del luogo, è quindi segno del grado economico e sociale della committenza.
In genere i materiali usati sono di provenienza locale. Diffuso è l'uso di reimpiegare frammenti antichi, in particolare marmi, porfidi e altre pietre dure. Nei pavimenti cosmateschi romani, ad esempio, i dischi di porfido o marmo inseriti nelle trame geometriche provengono da colonne antiche tagliate trasversalmente.
Se si posseggono numerose fonti scritte relative a queste tecniche, rare sono le fonti figurate. Tra queste la più completa rappresentazione relativa alla preparazione del materiale musivo tessellato risale all'età romana. Si tratta di un documento marmoreo conservato nel Museo degli Scavi di Ostia in cui sono raffigurati alcuni operai intenti al taglio delle pietre. Nell'immagine si vedono due operai seduti su sedili lignei dinanzi ad un ceppo su cui è infisso il tagliolo, un attrezzo di acciaio di sezione rettangolare con la parte tagliente rivolta verso l'alto. I frammenti di pietra sopra collocati sono frazionati battendo il materiale per mezzo della martellina, un attrezzo di forma affusolata con i bordi taglienti, secondo una modalità in uso ancora oggi.
Le tessere tagliate sono, in genere, nel Medioevo molto irregolari, di forma vagamente trapezoidale e di dimensioni maggiori rispetto alle antiche. Il supporto è costituito da una malta grossolana mista a ciottoli. Il numero degli strati varia da uno a tre, per uno spessore totale di circa 3-15 cm, che diminuisce in superficie. Lo strato superiore del letto di posa traspare in superficie tra le tessere disposte irregolarmente.

L'organizzazione del lavoro

Il pavimento a mosaico veniva eseguito generalmente al termine della costruzione dell'edificio, quando il suolo era livellato. Dopo la preparazione della malta di posa era eseguito un disegno preparatorio o sinopia con tratti di ocra rossa disegnati sulla superficie ancora fresca. Gli artigiani utilizzavano probabilmente cartoni o raccolte di modelli. Si trattava generalmente di repertori dove erano riportati motivi decorativi, figure umane e animali, piuttosto che progetti generali o temi iconografici. In Puglia, ad esempio, elementi identici si ritrovano sui pavimenti di Taranto, Otranto, Brindisi e Trani. Difficile è immaginare la circolazione dei disegni degli interi pavimenti.

---

[3] L'articolo compare sul sito web http://www.mondimedievali.net/Artemedievale/pavimenti/introduzione.htm

Più probabile è invece ipotizzare la circolazione di fonti figurative comuni, utilizzate di volta in volta per creare effetti e programmi differenti.
I mosaicisti medievali organizzano il lavoro secondo tappe analoghe a quelle seguite dai mosaicisti dell'antichità. Queste sono chiaramente identificabili su taluni pavimenti in tessellato che hanno conservato tracce delle linee di giunzione corrispondenti al limite raggiunto dalla disposizione delle tessere lungo una linea continua, generalmente rettilinea. Queste giunzioni corrispondono in genere alle stecche di legno che erano utilizzate come una sorta di armatura per tenere insieme la malta di posa ancora fresca. Tracce di queste interruzioni sono visibili ad Otranto come a Murano. Le figure venivano realizzando tracciando il contorno con tessere generalmente nere, un po' più lunghe delle altre affondate in profondità nella sinopia. A partire da questo schema compositivo di base le superfici venivano riempite con una o più file di cubetti disposti generalmente lungo il perimetro, per poi giungere progressivamente al rivestimento di tutto il fondo. Un esempio di questo modo di procedere è perfettamente riconoscibile nella chiesa rinvenuta sotto la cattedrale di Bitonto, dove un monumentale grifone si staglia su un fondo circolare di piccole tessere quadrate di colore bianco, con allineamenti che partono dalla circonferenza e convergono variamente verso la figura centrale, adattandosi alle diverse forme degli interstizi, segno del simultaneo intervento di più maestranze.

Simbologia e iconologia nei pavimenti musivi

Le immagini dei pavimenti sono concepite per essere scoperte a mano a mano che si avanza nell'edificio, mai globalmente, cosa che, se pensiamo ai casi in cui la decorazione musiva ricopriva l'intera superficie dell'edificio sacro, sarebbe stata impossibile. In genere ognuna di esse è in rapporto con la parte del monumento in cui si trova, navata, coro, altare, spazio tra le colonne e così via. Le navate presentano decorazioni varie, suddivise in pannelli o inscritte entro *rotae*, liberamente disposte su un fondo neutro caratterizzato indifferentemente da ornati geometrici o vegetali o figurati. Ogni stesura è inquadrata da una o più cornici, mentre in genere lo spazio tra i pilastri è costituito da pannelli stretti e allungati. Le epigrafi musive sono collocate dinanzi al presbiterio, in alcuni casi tagliano trasversalmente la navata o sono disposte all'estremità occidentale di quest'ultima. La zona presbiteriale è spesso caratterizzata dalla presenza di decorazioni trasversali costituite da un pannello simbolico con composizioni coordinate di animali entro clipei annodati o da motivi entro *rotae*. Frequenti sono anche composizioni a registri sovrapposti con temi di carattere narrativo. L'organizzazione liturgica degli spazi determina, in Puglia ma anche altrove, la distribuzione dei temi. Taluni soggetti, come Cristo, la Vergine ed in generale temi del Nuovo Testamento, sono esclusi a priori dal mosaico pavimentale, poiché sarebbe irrispettoso camminare su di essi.
Le rappresentazioni che si trovano sui pavimenti appartengono a serie iconografiche molto caratteristiche. Innanzitutto l'Antico Testamento, con specifici episodi ricorrenti che prefigurano il Nuovo Testamento: Adamo ed Eva, le storie di Sansone, Giona, Davide. Come nei pulpiti e in alcuni casi di edifici religiosi presenti in Puglia, le scene più ricorrenti sono quelle del Peccato originale e della conseguente Cacciata dal Paradiso terrestre, della vita di Noé, di Caino e Abele, di Sansone, oltre all'imponente ciclo di Giona nell'abside di Otranto. In altri casi si possono vedere episodi relativi alla vita dei santi locali.

Un altro gruppo di immagini caratteristiche dei pavimenti musivi sono le rappresentazioni cosmologiche e geografiche. Le raffigurazioni dei dodici mesi dell'anno accompagnate dai segni zodiacali.
Ma le immagini più comuni sono, senza dubbio, quelle degli animali, reali o fantastici, popolarissime nel medioevo attraverso i Bestiari, raccolte di storie moralizzate sugli animali. Collezioni di *exempla* per i sermoni e le prediche, i Bestiari costituiscono una raccolta di storie sulle meraviglie della natura, in grado di esaltare la fantasia medievale, frutto della percezione cristiana dell'universo. Queste raccolte, ispirate al *Physiologus* antico, trattato di storia naturale

moralizzata risalente al II-III secolo d.C., presentano, accanto alla descrizione di ogni animale, un'allegoria relativa al suo naturale o immaginario comportamento.

Molti pavimenti presentano figure di animali tratti dai bestiari, racchiusi in cerchi (o *rotae*). Tale motivo costituisce uno dei temi decorativi più comuni nelle stoffe seriche che dall'Oriente si diffusero nell'Occidente medievale. Il motivo a clipei seriali, già presente nel mondo persiano o sassanide e dominante in Europa almeno fino alla fine del Duecento, rappresenta un tema che dai tessuti fu ampiamente tradotto nei più diversi media artistici. A partire dall'XI secolo con la nascita delle città marinare – Amalfi, Genova, Pisa – e Venezia, e soprattutto con le crociate e l'occupazione latina di Costantinopoli (1204-1253), l'importazione di sete, soprattutto da Bisanzio, crebbe con un ritmo notevole, al punto che cominciarono a sorgere manifatture anche in Italia, Spagna e Francia. Di questa grande diffusione, nonché della traduzione di schemi compositivi e motivi iconografici desunti da tessuti, esistono numerosissime testimonianze soprattutto nell'ambito della scultura e dei pavimenti a mosaico. Va del resto tenuto presente che questi motivi divennero parte integrante di un consolidato repertorio di immagini a cui attinsero gli artisti medievali. Essi facevano parte del patrimonio comune della cultura artistica di quei secoli. Ricordiamo che la seta era utilizzata anche a ornamento dell'edificio di culto, nelle stoffe da parato e nei tendaggi, funzionali questi ultimi a circoscrivere gli spazi secondo un uso che appare assai comune soprattutto prima dell'età romanica quando sono documentate vela alle pareti, negli spazi tra le colonne del corpo longitudinale, nelle pergule o nei cibori.
Se si è sempre ripetuto che il mosaico pavimentale imita i tappeti che ornavano le chiese e i palazzi e la stessa disposizione dei vari pannelli musivi fa spesso pensare all'aspetto dei pavimenti ricoperti di tappeti delle moschee islamiche, resta indubbio che lo stile dei pavimenti si apparenta a quello delle altre arti della regione in cui si trova l'edificio.
Le raffigurazioni di animali araldici costituiscono, nel XII secolo, una tipologia di immagini consolidata e diffusa in modo capillare in Occidente e in Oriente. I continui confronti tra le opere pugliesi ed il trono ligneo di Montevergine, che presenta appunto una decorazione di animali entro clipei, o alcuni olifanti in avorio di produzione siciliana o pugliese, va dunque inquadrata all'interno di un più vasto campo di diffusione di questo tema. Ciò che evoca invece il rapporto con il mondo bizantino è la presenza, ad esempio a Taranto, Otranto e Trani, di una rosetta o di un semplice cerchio sulle cosce degli animali, che richiama l'usanza islamica di marchiare il corpo dell'animale come segno di possesso. In questo caso un mezzo ornamentale come il mosaico si trasforma in uno strumento di comunicazione ideologica.

Breve storia cronologica dei Cosmati

Prima di passare alla descrizione dei monumenti oggetto di studio in questo volume, è utile fare una breve cronologia storica di quanto è stato possibile conoscere delle vicende artistiche (si, perché di quelle umane non è dato sapere praticamente nulla) legate ai marmorari romani ad iniziare dall'anno Mille fin verso la metà del XIII secolo.

Con le parole "Cosmati" e "arte cosmatesca", si tende ad individuare, ancora oggi, un certo periodo storico del medioevo in cui si evidenzia un preciso profilo artistico sotto il quale da tempo si vuol riconoscere troppo genericamente l'opera di un gruppo di famiglie di marmorari romani che però, nonostante alcune dimostrate collaborazioni, vissero e lavorarono indipendentemente le une dalle altre, realizzando opere artistiche in particolari aree del territorio del centro Italia, in particolare nei territori sotto l'influenza diretta dei propri committenti, ma soprattutto a Roma e dintorni.
L'errore che si è protratto nel tempo, probabilmente a causa di un banale vizio di forma letteraria, fu quello di identificare genericamente sotto il termine di "Cosmati", nome che di fatto appartiene

solo alla famiglia che si è identificata con il capostipite Lorenzo di Tebaldo e di cui il più famoso esponente fu un certo Cosma (da cui il termine), tutta quella produzione di opere, come pavimenti e arredi liturgici, a carattere musivo che furono realizzate dal 1100 fino a oltre la metà del XIII secolo. Tale vizio di forma si protrasse a lungo nel tempo, dalla fine dell'Ottocento fino a pochi decenni fa, producendo la massima confusione quando insieme all'opera dei Cosmati furono associate, sotto lo stesso aggettivo "cosmatesco" anche molte opere di artisti di provenienza ed influenza siculo-campana i quali con i Cosmati romani nulla avevano a che fare.
La storia dei marmorari romani, quindi, dovrebbe essere distinta in varie categorie perché uno degli errori generici in cui ancora attualmente si incorre nel trattare l'argomento cosmatesco in modo superficiale, è quello di generalizzare sotto il loro nome la gran parte dei lavori a mosaico di intarsio e in tessellato che si vedono negli edifici religiosi dell'Italia centrale e parte di quella meridionale. Per buona pace di tutti, secondo me, non sarebbe corretto parlare di pavimenti e di tutti i componenti degli arredi religiosi definendoli univocamente "cosmateschi", anche se essi si trovano in Sicilia, in Calabria, in Puglia, in Campania, in Molise, e appartengono ad un periodo anteriore o posteriore, a volte anche di un secolo, ai termini *ante quem* e *post quem* entro i quali le famiglie dei veri Cosmati nacquero, si formarono e trasmisero tra i loro membri l'arte iniziata dal predecessore che si vuole riconoscere in quel Lorenzo figlio di Tebaldo marmorario. Il linguaggio ancora in uso oggi tra i non addetti ai lavori, porta a confondere le idee perché facilmente porta a definire cosmateschi lavori di artisti che invece con i Cosmati non hanno nulla a che fare. Così, è bene trattare della storia dei marmorari romani distinguendoli per periodi, per famiglie e, all'interno di queste, per singoli artisti.
Fermo restando che l'arte musiva dei maestri marmorari rinasce sotto la stella di Montecassino nel 1071, il più antico artista riconosciuto a Roma come "marmorario" fu un certo *Christianus magister* di cui si conosce solo il nome attraverso una iscrizione che si vede nel monumento dedicato al Cardinale Pietro, nella chiesa di Santa Prassede a Roma, in una cappella del Crocifisso.
Si può quindi stabilire il periodo, o forse addirittura l'anno in cui esercitava la sua professione questo fatidico *Christianus*, presumibilmente attorno al 944 che è l'anno in cui il Cardinale Pietro partecipò al concilio romano ed ordinò da vivo il suo stesso sepolcro.

Incredibilmente, dall'anno Mille bisogna attendere oltre un secolo per avere notizia di un altro marmorario. E ciò forse non è un caso, se si pensa alle parole di Leone Ostiense[4], quando nella sua Cronaca di Montecassino scriveva a proposito della perduta arte del mosaico[5] che sarà ripresa solo dopo la venuta in Italia di quegli artisti bizantini di cui l'abate Desiderio volle servirsi per abbellire la nuova basilica del monastero in occasione della sua consacrazione del 1071. Quindi, sebbene da qualche altra parte d'Italia vi fosse ancora qualche schiera di artisti che non aveva ancora perduto del tutto l'arte del mosaico, in quel di Roma probabilmente essa doveva essere quasi o del tutto assente. Così, la prima notizia di un marmorario romano dopo l'anno Mille è legata al noto *magister Paulus*, oggi conosciuto solo grazie ad una preziosa firma, che si fa risalire al 1109, su un pluteo delle transenne presbiteriali nella cattedrale di Ferentino. E' da ricordare, però, che non si ha la certezza che tale firma si stata incisa proprio dall'omonimo maestro perchè, essendo egli straordinariamente venerato dai suoi successori, l'iscrizione potrebbe essere stata apposta da uno di loro in segno di riverenza. Infatti, dalla traduzione riportata da Antonietta Maria Bessone Aureli[6]: "*quest'opera fece un grande artefice di nome Paolo*" non sembra avere il carattere di una autocelebrazione, come in seguito fecero i Cosmati, ma sembra piuttosto la frase

---

[4] Leone Ostiense, o Leone Marsicano, monaco, vescovo e storico dell'Abbazia di Montecassino, visse dal 1046 al 1115.
[5] "*E poiché da cinquecento anni e più i maestri occidentali avevano perso l'abilità di esercitare tali arti e, grazie all'impegno di costui per ispirazione e aiuto divino, sono riusciti a recuperarle in questo nostro tempo, affinché essa in Italia non andasse perduta più a lungo…*" (Leone Marsicano, Cronaca di Montecassino, III, 26-33, traduzione italiana a cura di Francesco Pace e Vinni Lucherini, ed. Jaca Book, Milano, 2001).
[6] A.M.Bessone Aureli, *I Marmorari Romani*, Soc, Anonima Ed. Dante Alighieri, Milano, 1935.

di qualcuno che per devozione volle ricordare chi fu l'artefice delle mirabili opere realizzate in quella cattedrale. Non è escluso che, al tempo in cui Drudo de Trivio realizzò il fenomenale ciborio presente nella cattedrale di Ferentino, essendo ancora presente l'antico arredo presbiteriale con tutta la possente iconostàsi fatta da *Paulus*, potesse Drudo stesso aver ricordato con devozione l'opera del grande predecessore.
Quella di Ferentino è l'unica firma che testimonia il nome di questo artista al quale vengono poi riferiti ed attribuiti, probabilmente sulla sola base di elementi valutativi stilistici e storici, alcuni altri lavori come quelli presenti nella basilica di San Clemente e dei Santi Quattro Coronati (per i quali non mi trovo d'accordo, credendo di poterli attribuire, almeno nelle opere pavimentali, a Lorenzo e Iacopo I), la cattedra di San Lorenzo in Lucina e forse il pavimento della basilica di San Pietro in Vaticano ed altre attribuzioni di cui non si ha alcuna certezza. L'ultima l'ho proposta io stesso per quanto riguarda una porzione di pavimento in *opus sectile* ritrovato in scavi archeologici relativi ad una antica chiesa esistente nel complesso archeologico romano di Villa Magna ad Alatri.
Assolutamente nulla si sa della sua vita privata, e senza la firma di Ferentino non saremmo venuti neppure a conoscenza della sua esistenza!
Sappiamo, sempre grazie alle iscrizioni pervenuteci e dopo i meticolosi lavori di interpretazione, traduzione e soprattutto nello stabilire la corretta cronologia storica da parte di studiosi come Boito, Giovannoni, De Rossi, verso la fine dell'Ottocento e fino a Bessone Aureli e gli autori moderni, che Paolo ebbe quattro figli: *Giovanni, Pietro, Angelo e Sasso.* Con loro siamo ancora al di fuori della famiglia dei veri Cosmati, ma i lavori di questi artisti sono lo stesso grandiosi ed affascinanti come quelli dei loro successori. Ma la prima testimonianza di questi artisti risale solo al 1146, su una iscrizione in cui si firmarono per la realizzazione di un ciborio andato distrutto nella chiesa di Santa Croce in Gerusalemme a Roma. Perché sappiamo questo? Perché essi continuarono a firmarsi su altre opere, uniti dallo spirito di essere fratelli e figli dell'unico maestro Paolo, come Giovanni ebbe modo di scrivere "figlio di Paolo". La loro pregevole opera artistica produsse il primo ciborio nella basilica di San Lorenzo fuori le mura che ispirò tutti gli altri che seguirono nelle altre basiliche romane. A questi artisti vengono riferiti, ma solo per comparazione di elementi stilistici, i pavimenti delle chiese di Sant'Ivo, San Crisogono e di Santa Maria in Cosmedin.
Da questo dettaglio, si comprende come sia doveroso parlare di pavimenti *precosmateschi* nelle basiliche romane, e distinguerli da quelli di produzione cosmatesca tra la fine del XII e i primi decenni del XIII secolo, nonché dagli ancora più probabili interventi di restauro certamente commissionati ai maestri Cosmati nello stesso periodo.
Pare che di questa famiglia, soltanto il capostipite Paolo e il figlio Nicola si spostassero fuori Roma per alcuni lavori. Di tutti questi artisti e di quelli che verranno dopo di loro, non ci resta un solo volto da poter ammirare, in nessuna delle opere e in nessun affresco o miniatura. Di loro conosciamo solo i nomi e per distinguerli associamo ad essi il nome dei loro padri. Così Nicola d'Angelo non è un nome ed un cognome, ma il nome di Nicola, figlio del maestro Angelo che fu uno dei quattro figli di Paolo, quindi il nipote dell'*opifex magnus* attestato a Ferentino. Nicola ha fatto scrivere nuove pagine dell'arte cosmatesca, dimostrando che essi non furono, come forse si pensava in un primo momento, solo dei decoratori, ma anche dei maestri scultori e architetti che erano in grado di realizzare opere di grande pregio architettonico, che va al di la di quella microarchitettura bidimensionale in cui si distinsero in modo particolare anche i successori nei primi decenni del XIII secolo. Dalle date accertate nelle iscrizioni, sappiamo che nel 1145 egli lavorò a Narni nella chiesa di Borgo San Gemini; nel 1148, eseguì lavori a Roma, nel Lazio e in Campania. A Gaeta ci ha lasciato una delle sue opere maggiori, il campanile del duomo e alcune parti dell'arredo interno, come l'ambone e il candelabro per il cero pasquale. Con ogni probabilità, sempre a lui sono da riferirsi quanto ci è pervenuto dell'antico arredo "cosmatesco" nella chiesa di Santa Lucia a Gaeta. Lavorò a Terracina, dove realizzò il campanile della cattedrale e probabilmente anche il candelabro e il pulpito. Altre sono le opere di questo maestro, ma qui è sufficiente averne ricordato alcune tra le principali.

Sempre al di fuori della famiglia dei Cosmati, incontriamo il noto artista Drudo de Trivio che forse in qualche modo fu incaricato di completare le opere iniziate da Paolo nella cattedrale di Fermentino, dove realizzò lo splendido ciborio che è riconosciuto come la sua opera più importante a noi pervenuta.
Arriva l'epoca vera e propria "cosmatesca". Ma anche qui bisogna fare una netta distinzione. Gli studi epigrafici, già al tempo della preziosa opera di Bessone Aureli (vedi note precedenti), dimostrarono che degli artisti raggruppati genericamente sotto questo nome, si devono distinguere due famiglie indipendenti che usualmente si dividono in due rami: quello dei Cosmati discendenti dal capostipite Tebaldo Marmorario e quello dei Mellini, che cronologicamente vissero ed operarono in seguito alla prima famiglia, dopo la metà del XIII secolo. Va detto subito che per importanza e qualità dei lavori i veri Cosmati sono quelli delle famiglie appartenenti al ramo di Tebaldo e quindi è nei suoi discendenti diretti che vanno riconosciuti quei maestri che produssero la vera e propria arte cosmatesca.
Di Tebaldo marmorario, il capostipite, non si sa nulla. Si presume che visse attorno al 1100, essendo contemporaneo di *Paulus*. Del figlio Lorenzo si conosce solo una iscrizione del 1162 posta sull'altare maggiore della chiesa di Santo Stefano del Cacco a Roma. Probabilmente egli lavorò insieme a suo figlio Iacopo I, quando questi doveva essere apprendista in tenera età, fin verso gli ultimi decenni del XII secolo. A lui sono attribuiti anche gli amboni di S. Maria in Aracoeli a Roma, dove nelle iscrizioni sono attestati entrambi i maestri.
Il figlio Iacopo I, detto "di Lorenzo", è meglio attestato come uno dei primi maestri Cosmati più importanti e famosi. Recente è la scoperta di una attribuzione certa documentale del pavimento della cattedrale di Ferentino in cui lavorò probabilmente attorno al 1204. Tra le altre opere maggiori si ricordano il portale della chiesa di S. Maria di Falleri e due portali della cattedrale di Civita Castellana. I figli di Iacopo I sono gli artisti "responsabili" che produssero nella letteratura di metà Ottocento gli scritti sull'"arte cosmatesca". Essi sono, insieme al padre, i "veri" Cosmati. I loro nomi sono incisi su un gradino d'altare sopra il pavimento della cripta di San Magno nella cattedrale di Anagni: Cosma, Luca e Iacopo. Quest'ultimo lo chiameremo Iacopo II (detto anche *alter* dagli studiosi) per distinguerlo dal nonno Iacopo I, figlio di Lorenzo. La cronologia è dimostrata dalle stesse opere. Iacopo I fece il pavimento della cattedrale di Ferentino. Il papa Innocenzo III, fedele alla stessa famiglia, ordinò "architetti di fiducia" i figli di Iacopo I e li chiamò a realizzare i pavimenti e parte delle opere della cattedrale di Anagni. Sarebbe troppo lungo riportare qui tutte le opere realizzate da questi maestri. A noi basta averli distinti dagli altri "cosmati" che verranno in seguito e che appartengono alla famiglia del ramo dei Mellini: Pietro di Cosma Mellini, Adeodato o Deodato di Cosma Mellini, Giovanni di Cosma Mellini, Cosma di Pietro Mellini, Iacopo III figlio di Cosma Mellini e un Lucantonio, quale ultimo artista della dinastia dei Mellini, che appare in un documento del 1293 come figlio di Giovanni di Cosma. Una cronologia piuttosto oscura, complicata dalle difficoltà di interpretazione delle iscrizioni ritrovate. Ma è certo che al tempo di questa seconda famiglia, la vera arte dei Cosmati volgeva ormai al termine.
Contemporanei, ed "emuli", come scrive Bessone Aureli, dei Cosmati furono gli artisti della famiglia dei Vassalletto: *decoratori magnifici, architetti grandissimi, scultori egregi*. Il candelabro del cero pasquale e il chiostro della basilica di San Paolo fuori le mura, il chiostro della basilica di San Giovanni in Laterano, la cattedra e forse il candelabro nella cattedrale di Anagni, sono tra le opere di maggior rilievo eseguite dagli artisti di questa famiglia. Completano la cronologia cosmatesca i maestri della famiglia dei Ranuccio: Ranuccio figlio di Giovanni; Pietro e Nicolò, figli di Ranuccio; Giovanni e Guittone figli di Nicolò, che lavorarono soprattutto al di fuori di Roma: S. Maria in Castello a Corneto Tarquinia, la chiesa di S. Andrea a Ponzano Romano, forse anche opere nell'abbazia di Farfa in Sabina, e poi a Fondi, ad Alba Funces, ecc. Infine la famiglia di Pietro Oderisio chiude la genealogia, insieme ai Salvati e qualche artista isolato.
Nella pagine seguente è possibile vedere una genealogia generale dei marmorari romani.

MAGISTER PAULUS (1100)
Giovanni – Pietro (1146-1148) – Angelo (1153) – Sasso
Nicola d'Angelo (1148-1153-1170-1180)
Iacopo di Nicola d'Angelo (1170)

TEBALDO MARMORARIO (1100)
Lorenzo di Tebaldo (1162-1190)
Iacopo I di Lorenzo (1205-1207-1210)
Cosma di Iacopo I (1210-1224-1231)
Luca (1234-1255) e Iacopo II (1231) figli di Cosma

PIETRO MELLINI (1200)
Cosma di Pietro Mellini (1264-1265-1279)
Iacopo III (1293- Giovanni (1293-1299) - Deodato (1290-1332) – Pietro (1292-1297) – Carlo (?)

VASSALLETTO (1130-1154)
Pietro Vassalletto (1180-1225)
Vassalletto II figlio di Pietro (1215-1262)

RANUCCIO O RAINERIO di Giovanni Marmorario
Pietro (1143) – Nicola (1150)
Giovanni (1166) e Guittone (1166) figli di Nicola
Giovanni (1209) figlio di Guittone

MARINO (Roma)

Ex chiesa romanica di Santa Lucia da Siracusa.

La scoperta di due eccezionali reperti sconosciuti alla letteratura moderna cosmatesca è stata del tutto casuale. Come spesso avviene nei casi di serendipità, cercando una cosa se ne trova un'altra. Così è stato. Ho trovato l'indizio nell'opera *Storia dell'architettura italiana dal secolo IV al secolo XVIII*, vol. II, pag. 35, pubblicato nel 1875 a cura del noto storico dell'arte Amico Ricci. Egli attribuisce con certezza (nessuno storico scrive una data senza aggiungere "circa" o "forse", se non ne ha la certezza) l'opera al grande Iacopo I, figlio di Lorenzo di Tebaldo, datandola al 1210: "…*Era questo stesso ed insieme il suo figlio che aveva il nome dell'avo Cosma, che nel 1210 ornavano di mosaici la tribuna della chiesa di Santa Lucia di Marino…*".
Qui la cronologia di Ricci si fa un pò oscura. Infatti, il maestro Iacopo che egli menziona è il figlio di Lorenzo, in quanto Iacopo II, figlio di Cosma, è attestato solo a partire dal 1231 per il pavimento della cripta di San Magno nella cattedrale di Anagni.
Nel 1210 però abbiamo una attestazione certa di una collaborazione tra Iacopo I e il giovane figlio Cosma per la costruzione del portico della cattedrale di Civita Castellana dove l'iscrizione recita

+MAGISTER IACOBVS. CIVIS ROMANVS. CVM. COSMA FILIO + SVO CARISIMO. FECIT OHC OPVS.ANNO DNI .M.C.C.X.

Se la datazione di Ricci fosse giusta, significherebbe che i due artisti lavorarono nello stesso anno a Civita Castellana e nella chiesa di Santa Lucia a Marino. Entrambi i lavori dovevano essere non proprio di poco conto, visto che a Civita Castellana si tratta di un portico di notevoli dimensioni e a Marino di una intera tribuna forse per il presbiterio o per la *schola cantorum*. Se fosse così,

dovremmo concludere che i maestri romani in un anno riuscivano a portare a termine due lavori di questa portata, certamente aiutati forse dagli artisti della loro bottega.

Dalla traccia storica lasciata da Amico Ricci, data per buona la datazione del 1210 e a ottocento anni di distanza da questa, nell'autunno del 2010, mi sono mosso alla ricerca di una testimonianza concreta nel comune di Marino. Dopo varie telefonate, soprattutto ai parroci, sono riuscito a comunicare con il direttore del Museo Civico "Umberto Mastroianni" di Marino, dott. Alessandro Bedetti il quale mi ha comunicato che la chiesa di Santa Lucia era stata da tempo sconsacrata e che le lastre di marmo di mio interesse erano custodite nei depositi del museo.
Quindi, della "tribuna" citata da Ricci, sopravvivevano solo questi due frammenti. Meglio che niente.
Le notizie storiche sulla chiesa sono poche. Una epigrafe testimonierebbe che fu fondata almeno nel 1102, ma sembra che essa fosse stata ricostruita in grande stile all'inizio del Duecento, e forse è proprio su questa notizia che il Ricci basa la sua datazione dei lavori di Iacopo al 1210. Però è da tenere in conto che, secondo ricerche effettuate da Alessandro Bedetti[7], la chiesa subì dei primi restauri già nel 1225 ed è questa l'ultima notizia conosciuta relativa all'epoca romanica. Nel 1225 erano in piena attività sia il maestro Cosma che il famoso figlio di Pietro Vassalletto, che qui chiamerò Vassalletto II per distinguerlo dal padre; ma Cosma era più rinomato per la realizzazione dei pavimenti, mentre Vassalletto II era famoso soprattutto come decoratore, senza dimenticare che egli avrebbe realizzato parte degli arredi nella cattedrale di Anagni. Quindi, l'ipotesi più probabile è che il reperto sia un frammento decorativo di lavori svolti per la tribuna della chiesa dal maestro Vassalletto II all'epoca dei primi restauri del 1225.

Descrizione dei reperti

Da quanto si può osservare dalle immagini, uno dei reperti ha perduto completamente il suo mosaico, mentre l'altro conserva ancora in buono stato una parte intera di uno dei classici motivi di decorazione di plutei e lastre di iconostàsi. Presumo che questi reperti siano originali e non siano mai stati manomessi da restauri o altri interventi conservativi e che, nonostante l'incuria umana e del tempo, mostrino ancora lo splendore dell'antico intarsio attraverso il fitto intreccio di tessere minutissime e coloratissime. Cosa molto importante di un reperto come questo è la testimonianza che esso ci lascia circa l'organicità del lavoro, lo stile, e, soprattutto, l'omogeneità dell'uso delle tessere colorate che seguono un disegno stilisticamente simmetrico, ripetendo i colori alternativamente in modo programmatico e non casuale. Il contrario invece si riscontra in reperti e opere manomesse da cattivi restauri, dove seppure le tessere sono state supplite ragionevolmente utilizzando le stesse forme geometriche, i colori invece sono stati disgraziatamente mescolati (un esempio classico è dato dai notevoli reperti conservati nel museo lapidario della cattedrale di Anagni). Questo reperto ci insegna come Iacopo di Lorenzo (e come tutta la scuola cosmatesca in seguito) basasse i suoi lavori sull'organicità del lavoro ad intarsio utilizzando i colori delle tessere in modo progressivo e simmetrico e non mescolandoli a caso. Qui vediamo la stella a sei punte sempre con tessere dorate, inscritta in un esagono sempre di colore nero e contornati da minuscole tessere triangolari tutte di colore rosso. Come anche al centro i triangoli sferici sono formati da una scomposizione in 4 tessere triangolari sferiche dorate con al centro l'unico triangolo di colore rosso con la punta rivolta sempre opposta al triangolo diametralmente opposto. Lo stesso lavoro di omogeneità nella distribuzione delle tessere colorate lo riscontriamo nel disegno di destra del reperto, dove la successione di tessere dorate quadrate, disposte in tessitura curvilinea di 45°, sono alternate da tessere triangolari sempre di colore nero e nella fascia inferiore dall'alternanza di tessere triangolari rosse e grigie. Sono questi dettagli che ci permettono di comprendere l'arte cosmatesca nel suo insieme e nei sue particolari. Ovviamente lo

---

[7] Alessandro Bedetti, in Comune di Marino, *770° anniversario della morte di Jacopa de' Settesoli.*

stesso lavoro di omogeneità nell'uso della policromia delle tessere doveva essere inteso per l'esecuzione dei bei pavimenti cosmateschi di cui abbiamo tante testimonianze.

Museo Civico di Marino. Il primo reperto con il mosaico cosmatesco

Il secondo reperto del Museo Civico di Marino.

Il secondo reperto mostra il classico disegno utilizzato più frequentemente dai Cosmati per le transenne presbiteriali, plutei e portali. Il fiore della vita ivi raffigurato è una firma che accompagna molte delle opere dei maestri romani. In questo caso non sappiamo se gli intarsi mosaicali sono stati asportati o se il reperto è stato concepito proprio in questo modo. In realtà l’assenza di tracce di malta potrebbe indicare che non vi fu l’occasione di applicare l’intarsio alla lastra.

Dettagli degli intarsi a mosaico con paste vitree del primo reperto.

TERRACINA. Cattedrale di San Cesareo.

Il pavimento precosmatesco e quello cosmatesco.

La cattedrale è uno dei monumenti storici più importanti della città. Sorge sul tempio romano del Foro Emiliano. Le notizie più antiche risalgono al VI secolo e le vicende architettoniche che ne hanno caratterizzato la forma odierna sono riconducibili a tre interventi principali riferibili ai secoli X, XII e XVIII. Due date della cronologia storica sono di particolare importanza per le opere che mi accingo a descrivere: il 1074, anno della consacrazione della chiesa e il 1088, anno in cui nella chiesa fu eletto il nuovo Papa Urbano II.
Personalmente sono del parere che il giorno della consacrazione della chiesa le opere fondamentali che caratterizzavano l'edificio dovevano essere tutte pronte, compreso quindi il pavimento il quale, dopo la consacrazione della basilica di Montecassino nel 1071, avvenuta quindi appena tre anni prima, credo dovesse essere stato realizzato sul modello artistico di quello cassinese (considerando anche che negli stessi anni la cattedrale di Terracina fu molto influenzata dalle vicende personali dell'abate Desiderio il quale, nel 1086 nominato papa Vittore III, appena dopo il conclave fuggì da Roma rifugiandosi proprio nella cattedrale di Terracina, dove attuò la sua famosa rinuncia spogliandosi delle insegne papali).
Se un pavimento musivo non fosse stato già realizzato nel 1074, cosa che credo improbabile, doveva esserlo sicuramente almeno entro il 1086. Quindi, possiamo essere sicuri che nella cattedrale di Terracina doveva esistere un pavimento che subito andiamo a definire "precosmatesco", con ogni probabilità realizzato (e come poteva essere diversamente?) nei canoni, nello stile e nello spirito di quello fresco fatto nella basilica di Montecassino.
Questo è da considerarsi sicuramente uno degli elementi di particolare importanza per gli avvenimenti collegabili alle vicende architettoniche che l'edificio subì nel X secolo. Una seconda fase del genere appartiene al XII secolo in cui accadde qualcosa che forse non siamo in grado di descrivere nei particolari, ma per la quale l'analisi del pavimento musivo può aiutarci a capire meglio la vicenda. Ma questo lo vedremo tra poco. Infine, il XVIII secolo, si sa, è l'epoca in cui venivano smantellati gli arredi medievali delle chiese per lasciare il posto al rinnovamento barocco. Gli amboni, le transenne della *schola cantorum*, i troni vescovili, tribune intere, venivano letteralmente smontati. Nella moda di rialzare il presbiterio nella navata della chiesa, si procedeva a picconare il pavimento antico e, nel migliore dei casi, questo veniva smontato nelle sue minute tessere e ricomposto altrove nella chiesa, e nel peggiore dei casi, buttato via. I pannelli, come i plutei degli amboni, erano soggetti allo stesso trattamento e, nei casi fortunati, venivano conservati come "reperti" dal dubbio valore storico artistico in scantinati e locali sotterranei, o nelle cripte delle chiese, e solo nel XIX secolo, consideratone il valore, riadattati per le sale di musei archeologici o diocesani. Accingendomi a descrivere il pavimento della cattedrale di Terracina, quindi, mi attendo di trovarmi di fronte ad un monumento che è stato certamente soggetto ad almeno questi tre eventi storici legati agli sconvolgimenti artistici ed architettonici che riguardarono la chiesa nei secoli X, XII e XVIII, anche in accordo con quanto scrivono gli storici in proposito.
E a proposito di storici, vediamo cosa hanno pensato e creduto quei pochi autori che si sono occupati del pavimento musivo della cattedrale.
Anna Carotti, nell'aggiornamento all'opera di Emile Bertaux[1], scrive:

"Davanti all'altare maggiore è collocata nel pavimento una formella rettangolare che non faceva probabilmente parte in origine di questo e che forse proviene dai plutei di recinzione. Meandri a

---

[1] Bertaux Emile, *L'art dans l'Italie meridionale*, opera pubblicata in vari tomi nella prima edizione, vol. 1 a Parigi per Albert Fonetmoing, 1904 e successivamente con gli altri volumi e varie ristampe, e nell'aggiornamento diretto da Adriano Prandi a cura della Ecole Francaise de Rome nel 1978, pag. 613.

intarsio collegano cinque dischi di porfido e formano la cornice della tavola comprendendo, sui lati brevi, gli uccelli ricordati da Bertaux, disposti in coppie affrontate ai lati di un vaso da cui sorge un albero fiorito. Affine a questa lastra, nelle dimensioni, nei colori, costituiti da porfidi rossi e verdi, marmo giallo, smalto vitreo bianco nel modulo compositivo, nei motivi geometrici che campiscono i meandri è un'altra tavola che è stata malamente spezzata per far da predella all'altar maggiore e sulla quale si vedono coppie di draghi alati che bevono in un calice. Altre lastre a intarsio marmoreo, con ornati geometrici, originariamente non pertinenti al pavimento, si trovano vicino a quella con i pavoni. Alle pareti del presbiterio sono attaccate altre formelle, che al tempo del Bertaux erano anch'esse parte dell'impiantito e che provengono forse dall'ambone di destra della cattedrale distrutto nel Seicento[2]. Una presenta un disegno geometrico a linee spezzate; nelle altre due il consueto modulo compositivo geometrico racchiude una vivacissima decorazione figurata: coppie di uccelli in una lastra, mostri alati, un maiale, un cane, una coppia di uccelli affrontata nell'altra. Tutte queste figure sono realizzate in *sectile* formato da frammenti di porfido e di paste vitree dai colori molto vivi e intensi che risaltano su uno sfondo di minuscole tessere bianche. Le forme degli animali sono disegnate in modo lineare con contorni spigolosi e frastagliati, i forti contrasti di colore conferiscono loro un accento vivacemente fantastico. Lo stesso gusto negli accordi cromatici e nella scelta delle figurazioni caratterizza il fregio musivo che corre lungo l'architrave del portico della cattedrale, collegato per lo più dagli studiosi alle lastre con paste vitree. Le lastre del pavimento e del presbiterio e il fregio del portico, in cui sono state messe in rilievo, accanto all'elemento campano, la presenza di diretti apporti bizantini e musulmani e le affinità con le decorazioni musive siciliane, si suole assegnarli alla fine del XII o agli inizi del XIII secolo".

L'analisi di Carotti, che racchiude una sintesi del pensiero di molti studi effettuati sull'argomento dagli inizi del Novecento, innanzitutto dimostra quanto detto in precedenza sugli sconvolgimenti architettonici che in varie epoche cambiarono l'aspetto della chiesa originale in quella che noi possiamo vedere oggi. Parte degli amboni, come le lastre di plutei di recinzione, sono finiti ad abbellire il pavimento dopo che esso fu certamente spicconato in diverse parti, con l'intento di conservarne le parti migliori. E' nella maggior parte dei pavimenti "cosmateschi" che si vede il riutilizzo di frammenti di lastre marmoree, lastre intere di plutei e parte di amboni, incassati tra le antiche ripartizioni dei riquadri pavimentali, facendoci apparire tali monumenti come un mosaico non più di arte originale, ma di ricomposizione barocca, spesso fatta in modo del tutto casuale, degli avanzi di ciò che una volta erano i prestigiosi pavimenti cosmateschi e gli arredi che costituivano le antiche chiese. Come molti altri, quindi, anche il pavimento della cattedrale di Terracina è un mosaico ricomposto forse per la quasi totalità della sua superficie. Una operazione questa che è potuta accadere a più riprese e in diversi periodi ad iniziare dal XII secolo e che ha determinato la fusione di stilemi diversi riconducibili a interventi di scuole di botteghe marmorarie romane e campane. Tracce dell'antico pavimento precosmatesco si potrebbero identificare forse con quanto resta del gigantesco quinconce asimmetrico presente nella navata centrale, prima della lunga serie di annodature bizantine. Tenendo presente come modelli di riferimento, per i pavimenti prettamente di epoca cosmatesca, quelli realizzati da Iacopo I e da Cosma e figli nelle cattedrali di Ferentino e Anagni, dove le proporzioni tra le guilloche e i quinconce sono del tutto rispettate e canonizzate da regole ben precise ormai consolidate ai loro tempi, si può constatare che l'esistenza di uno o più quinconce sovradimensionati in un pavimento musivo, sia invece un modulo del tutto consueto nelle soluzioni dei pavimenti precosmateschi. Per questo valga l'esempio di alcuni pavimenti delle basiliche romane, anche se essi sono stati rifatti nuovi nella quasi totalità, come in Santa Maria Maggiore, San Giovanni in Laterano, Santa Prassede, San Clemente e, fuori Roma, la chiesa di San Pietro alla carità a Tivoli, ecc. Non è forse un elemento che può determinare con certezza una attribuzione stilistica, ma è sicuramente un indizio riconducibile ad una primitiva fase dell'elaborazione dei pavimenti musivi che

[2] A. Lipinsky, *La Cattedrale di Terracina*, in *Per l'Arte Sacra*, VI, 1929, pp. 137-150

determinarono lo stile dei pavimenti precosmateschi con particolare riferimento a quelli dell'area romana.
Dello stesso avviso, pur senza giustificarne i motivi, è Enrico Bassan[3] il quale ritiene ampiamente rimaneggiati i tratti di pavimento relativi alle navate laterali, del presbiterio e delle zone ad esso antistanti, corrispondenti cioè a quegli ampi tratti dove un tempo furono incassate lastre musive dei plutei degli smantellati amboni e della recinzione presbiteriale.
Bassan riporta, peraltro, una preziosa testimonianza tratta da un manoscritto del 1580 dell'Archivio Segreto Vaticano, *Visita Apostolica della Sacra Congregazione del Concilio*, in cui si legge qualche descrizione dell'assetto originario della chiesa prima delle distruzioni barocche, con un breve passo relativo al pavimento della cattedrale di Terracina: "*In medio dictae ecclesiae extat Chorus…Habet chorus portas magnas lapidibus marmoreis ornatus cum hostiis…*".
Nonostante sia questa l'unica testimonianza che accenna alla situazione architettonica e del pavimento della cattedrale di Terracina nel 1580, prima dei restauri del XVIII secolo, sono del parere che altri rimaneggiamenti interessarono il litostrato nel XII e XIII secolo. Anzi, credo che proprio nei primi decenni del XIII secolo, epoca in cui si fa generalmente risalire la realizzazione dei mosaici del portico esterno e dei plutei nel pavimento, si sia avuta quella fusione di stili di scuole romane e campane che, forse spesso sovrapponendosi le une alle altre, si può riconoscere nelle diverse opere oggi custodite nella chiesa e in alcuni tratti dell'attuale pavimentazione.
Bassan, nell'opera citata, scrive che "*il disegno del pavimento presenta ancora la disposizione originaria (primi decenni del XIII secolo) nella navata centrale fino all'altezza del pulpito*". Ma ciò può essere vero solo in parte in quanto a mio parere il pavimento che si osserva nella navata centrale, e che è di tipo precosmatesco nel disegno, quindi non del XIII secolo, ma del 1086 come termine *post quem*, è in uno stato conservativo troppo buono per vantare circa mille anni di storia. E' evidente che esso è stato forse lasciato nell'originario aspetto solo nel disegno, ma non nei componenti che furono invece restaurati e rimaneggiati chissà quante volte e, credo, principalmente dalle schiere di marmorari romani e campani dei primi decenni del XIII secolo.

Se è vero che attorno al presbiterio si trovano lastre marmoree, presumibilmente provenienti dallo smantellato arredo liturgico, che mostrano influenze campane nelle opere della cattedrale, è altresì vero che il grande quinconce nella navata centrale, unico elemento dichiarato originario nel suo disegno primitivo, è, come appare nello stato attuale, di fattura stilistica squisitamente cosmatesca! Soprattutto nei moduli geometrici delle campiture e nelle fasce decorative. Un'opera romana quindi? Ma come è possibile ciò, se il primo pavimento fu realizzato per la consacrazione della chiesa o al massimo entro il 1086? Ciò può essere spiegato solo se si ipotizza che del pavimento originario del 1086, forse andato in buona parte distrutto nei tempi successivi, rimase solo lo scheletro del disegno il quale fu riutilizzato dagli artisti delle scuole cosmatesche adattandolo però alle nuove campiture e decorazioni come attualmente si vedono. E in effetti, si scorgono oggi ampi tratti di pavimentazione che appare in uno stato conservativo che mostra otto secoli di storia e conserva alcune caratteristiche, prima fra tutte quella di una buona simmetria policrome nei disegni geometrici, che fa pensare all'originalità del lavoro.
Ma chi degli artisti delle scuole post-precosmatesche eseguì questi lavori di restauro? Io un'idea l'avrei e la espongo nel prossimo paragrafo.

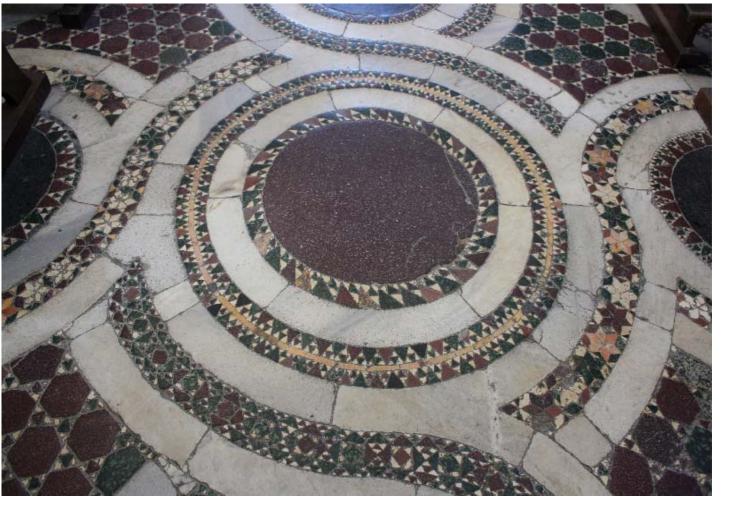
Il passaggio di Iacopo I nella cattedrale di Terracina.

Terracina non è molto lontana da Ferentino dove sappiamo con certezza che Iacopo I eseguì il pavimento cosmatesco e, tutto sommato, forse nel medioevo era più facile arrivare a Terracina da Roma via litorale tirrenico che non dalle montagne interne. Ad ogni modo, Terracina non era certo così fuori portata da chi viveva nella città eterna. Sulle opere cosmatesche della cattedrale di Terracina si è letto di tutto, meno di un particolare, forse il più importante di tutti: l'evidenza dello

[3] Enrico Bassan, *Itinerari cosmateschi, Lazio e dintorni*, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2006, pp. 84-85

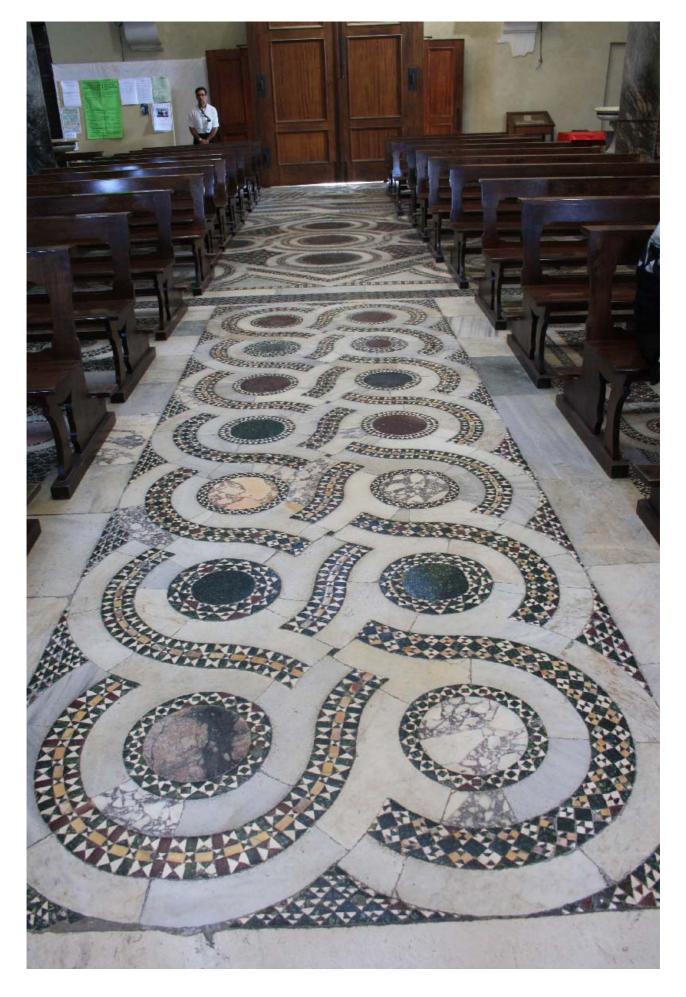
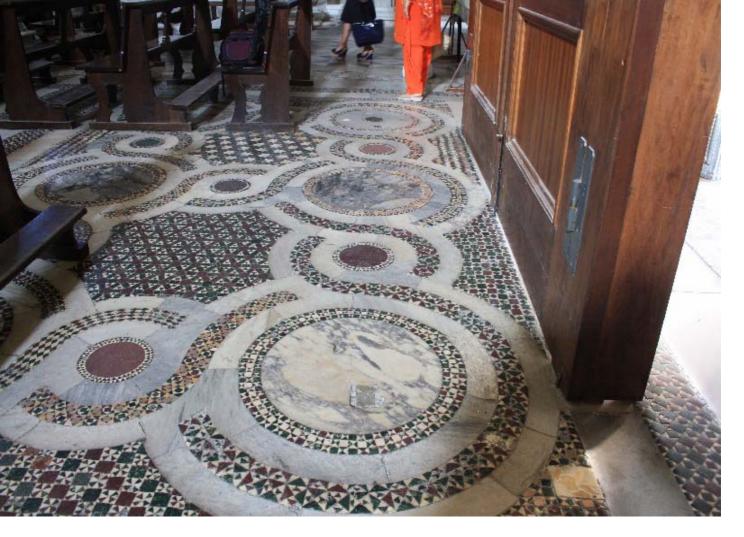
stile di Iacopo I riconoscibilissimo in ampi tratti del pavimento musivo. Elemento principale di riconoscimento è l'uso frequente della stella, specie nelle soluzioni geometriche esagonali, di decorazione e nei dischi centrali di guilloche o quinconce. La molteplicità degli stilemi di Iacopo I riconoscibili, oltre che nei singoli dettagli anche nell'insieme di dischi porfiretici e fasce decorative, permette, secondo il mio parere, di ritenere che il maestro romano abbia dato il suo contributo in questa chiesa.
L'analisi di tutta la superficie pavimentale, come visto, mostra che esso non ha quella omogeneità stilistica che avrebbe avuto solo se fosse rimasto inalterato dal suo primo concepimento. E' evidente che il risultato di quanto si vede oggi sia la somma di diversi interventi di rifacimento, restauro e conservazione, dovuti a diversi artisti, in tempi diversi. Generalmente si notano stilemi appartenenti ai pavimenti precosmateschi, vicini alla concezione di quello della basilica di Montecassino, come anche caratteristiche, quelle delle figure zoomorfe, tipiche della scuola di marmorari siculo-campana. Ma vi sono ampie zone di pavimento, soprattutto nel presbiterio che mostrano chiaramente lo stile del pavimento cosmatesco romano, anche se a tratti frammisto ad elementi estranei, come l'inserimento di animali o di pattern geometrici più propriamente di stile campani che, in ogni buon conto, ritengo da addebitare a lavori riguardanti gli arredi liturgici e non al pavimento.
Tuttavia, la mano dell'artista romano Iacopo di Lorenzo è fin troppo evidente in alcuni esempi classici che mostrano caratteristiche sfacciatamente simili del suo stile riscontrato nel pavimento della cattedrale di Ferentino, come si può vedere dall' immagine che segue e in quelle proposte in questo studio.

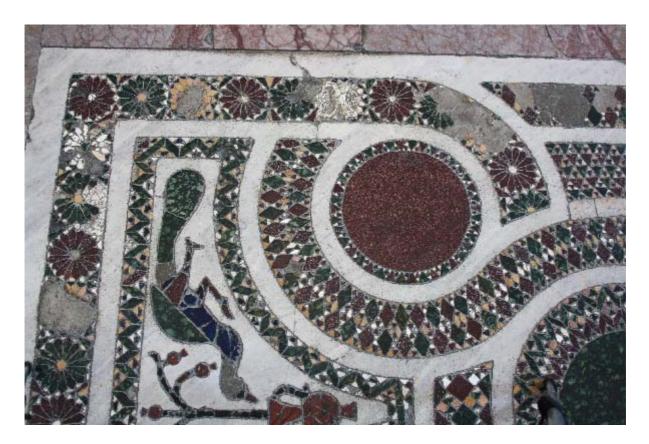
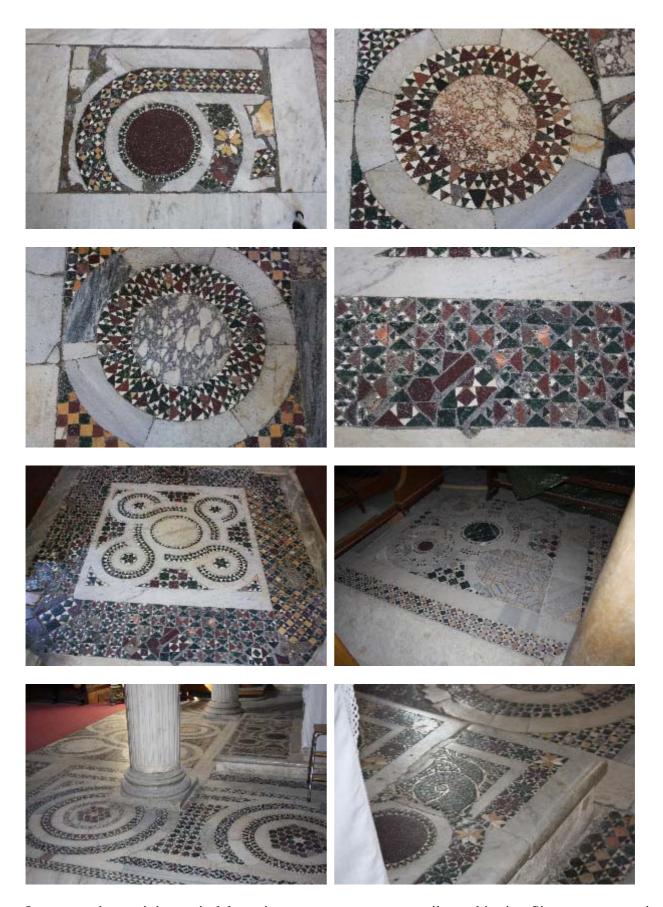
Una zona del grande quinconce nella navata centrale con uno dei dischi di porfido. Si riconoscono tutti gli elementi stilistici non solo della scuola cosmatesca, ma in particolare di quella della bottega di Iacopo di Lorenzo, con il frequente uso dei motivi a stella. Questa zona di pavimento è largamente originale, conservata in ottimo stato, sebbene gran parte delle tessere minuscole bianche nelle campiture dei motivi ad esagoni siano in buona parte quasi del tutto cancellate. L'originalità del lavoro è visibile anche nella buona corrispondenza di simmetria policroma tra le tessere che formano i vari motivi geometrici.

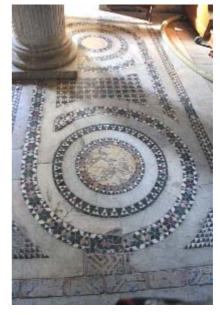
Il riconoscibilissimo stile di Iacopo di Lorenzo nel ponderato, ma generoso uso del giallo, i numerosi motivi a stella con tessere bianche, gli esagoni inscritti e i motivi a zig-zag come retaggio dello stile precosmatesco da cui proveniva insieme al padre Lorenzo di Tebaldo sono, a parer mio, tutti elementi che riconducono univocamente al riconoscimento del passaggio di questo artista nella cattedrale di Terracina, probabilmente pochi anni prima di realizzare il pavimento della cattedrale di Ferentino.

Nell’immagine sopra si possono scorgere dettagli riferibili al lavoro originale di Iacopo I ed elementi spuri dovuti a restauri successivi. La fascia decorativa in basso, costituita in prevalenza da tessere rosse e verdi con altre di riempimenti a colore bianco, è ampiamente originale, come anche le due fasce laterali esterne a forma di S allungata con le stelle bianche in una e colorate nell’altra inscritte in un esagono. La componente simmetrica dei colori e anche lo stato conservativo delle tessere si vede modificata soprattutto nelle due fasce circolari che stanno intorno al disco di porfido. Un pavimento rimaneggiato, quindi, ma che conserva intatte le prerogative stilistiche di Iacopo I di Lorenzo. Mentre le fasce decorative a motivi di quadratini rossi e verdi che si vede nell’immagine in basso a sinistra e gli stilemi osservabili nella foto a destra, mostrano chiaramente il preludio dell’arte cosmatesca proseguita dai figli Cosma e dai nipoti Luca e Iacopo II. Dorothy Glass, con cui mi sono spesso trovato in sintonia nelle analisi dei pavimenti cosmateschi, in *Studies on cosmatesaue Pavements*, del 1980, scrive a proposito di questo pavimento: “*a conglomeration of both Byzantine and largerly misunderstood Roman ideas*”.

L'immagine sopra, mostra due dettagli molto importanti nell'analisi dei pavimenti di questo genere e di cui bisogna sempre tenerne conto. La zona pavimentale, sempre appartenente al quinconce della navata centrale, è presumibilmente largamente originale, cioè risalente all'epoca in cui Iacopo I effettuò il suo intervento. Nel motivo centrale, le tessere triangolari verdi si alternano a triangoli scomposti in elementi minori di cui si valuta una tessera triangolare sempre rossa centrale, e tre triangoli intorno scomposti in quattro tessere minuscole triangolari di cui quella centrale doveva essere probabilmente rossa e le altre bianche. Tuttavia non sempre è così e si vedono inserite tessere di colore verde mescolate a quelle rosse, il che indica un qualche intervento minimo di restauro. In ogni caso, le piccole tessere bianche sono indicative del reale stato di conservazione di tessere di quelle dimensioni in un pavimento musivo antico di otto secoli. Nelle fasce laterali è possibile fare un altro confronto diretto. In quella di sinistra si vede il pattern usuale dei Cosmati che mostra un esagono uniforme al centro di un esagono esterno composto da sei losanghe romboidali; i triangoli bianchi adiacenti ai lati dell'esagono interno che completano il disegno, rendono visivamente una splendida stella esagonale. Nella zona sinistra si può osservare la fascia in massima parte composta da tessere originali, specie quelle bianche interni, mentre nella fascia a destra si vedono mescolate tessere antiche con altre moderne dal colore bianco molto più vivo. Anche i listelli di marmo per le fasce che delimitano i motivi forse sono in buona parte originali. Un'altra componente di Iacopo è la

realizzazione figure esagonali scomposte in elementi minori in sistemi di dischi e di guilloche, come se ne vedono nel pavimento di Ferentino, con la caratteristica della stella bianca centrale. Un esempio nella cattedrale di Terracina è dato dalla figura precedente.

Come si può vedere dalle immagini che seguono, si può concludere con una certa sicurezza che il pavimento della cattedrale di Terracina, se si escludono gli elementi inseriti nelle varie epoche e provenienti dagli smantellati arredi medievali, come i plutei delle recinzioni e di due amboni, è in buona parte di fattura cosmatesca ma basato sul disegno organico del primitivo pavimento precosmatesco, realizzato tra il 1074 e il 1086. Dall'analisi comparativa dello stile di questo pavimento con quello della cattedrale di Ferentino, di certa attribuzione documentale al maestro Iacopo I di Lorenzo, è possibile ipotizzare un passaggio di questo maestro nella cattedrale, forse prima ancora di lavorare a Ferentino, per un intervento di restauro e risistemazione dell'antico pavimento musivo.

La zona pavimentale all’ingresso della chiesa. Si nota subito lo stile cosmatesco di Iacopo di Lorenzo, nella fascia a quadratini all’ingresso e nelle girali che seguono, comuni anche a San Giovanni in Laterano e a Santa Maria Maggiore a Roma, il costante e misurato uso del giallo, il ricorrente rosso e verde nei motivi a quadratini, gli esagoni inscritti al centro, l’alternanza di dischi di porfido grandi e piccoli, l’uso di motivi a zig-zag nel colore giallo, come fece anche in San Clemente a Roma e le immancabili “stelle bianche”, qui molto frequenti tra i motivi utilizzati, sono tutti elementi che costituiscono una chiara e leggibile firma dell’artista padre di Cosma.

In queste immagini, si vedono alcune delle lastre inserite nel pavimento. Esse, di scuola delle maestranze siculo-campane, lasciano immaginare di quali bellezze artistiche era un tempo ornata la chiesa medievale.

Particolare della lastra con gli uccelli affrontati che si abbeverano al vaso con il fiore sbocciato. La fascia esterna contiene una decorazione costituita da fiori con sedici petali di cui si vede il dettaglio nell'immagine che segue. Questo costituisce un pattern non solo raro, ma totalmente inusuale nel repertorio ormai noto dei maestri Cosmati ciò che contrasta in modo evidente, invece, con la tipologia stilistica di parte delle altre fasce decorative che compongono la lastra sulla quale sembra di leggervi, a tratti, una sovrapposizione di stili della scuola romana e campana, forse frutto di ritocchi e restauri attuati in epoche diverse.

In queste immagini, tratti del pavimento attorno e sopra il presbiterio. Si notano zone in ricostruzione, di rattoppi, e di unione di stili diversi.

Un altro quinconce in pieno stile di Iacopo di Lorenzo nella zona interna del presbiterio rialzato. Da notare nel riquadro grande a sinistra elementi invece estranei alla mano del maestro romano in cui si intravede, nel limite della cornice bassa, il disegno di una lumaca che viene ripetuto subito dopo.

Nonostante la presenza dei banchi, si riesce a vedere la guilloche, in basso, e le girali, sopra con la fascia centrale, tipica delle decorazioni cosmatesche. Anche qui lo stile di Iacopo o di maestri Cosmati successivi è inconfondibile.

La facciata della cattedrale di Terracina.

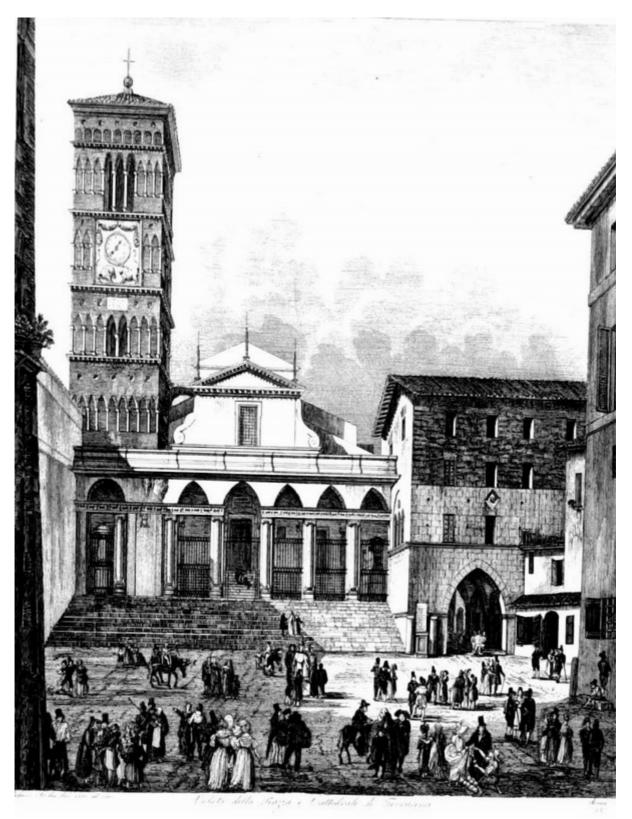
Il campanile della cattedrale.

Il mosaico della trabeazione destra del portico.

Il portico e il mosaico della trabeazione, ipotesi di datazione.

Il portico ed il relativo mosaico ivi raffigurato sono datati ad un periodo compreso tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo. Bassan, nell'opera citata, precisa al III o IV decennio del XIII secolo e vede nel mosaico una predominanza stilistica delle maestranze romane, laddove la Carotti, citando altri autori, ritiene che vi siano elementi campani, diretti apporti bizantini e musulmani, e delle affinità con le decorazioni musive siciliane. L'interruzione della trabeazione con l'arco centrale è per Bassan "*un motivo ricorrente in tutta l'architettura romana*", molto affine a quella della cattedrale di Civita Castellana dove i maestri Cosmati sono ben attestati e riconosciuti. Ma per lo studioso d'arte il mosaico contiene elementi estranei alla pratica cosmatesca: "*Il tipo di mosaico si distingue per la tecnica (minute tessere marmoree accostate ad altre di pasta vitrea) e per il tono discorsivo della narrazione; diverso da quello romano più solenne (perduto portico di San Giovanni in Laterano, S. Cecilia, S. Lorenzo)*".

Nel disegno di Luigi Rossini del 1839 (vedi immagine della pagina successiva), sembra che nella trabeazione di sinistra sia ancora conservato l'antico mosaico poi andato perduto.
L'interpretazione della sequenza narrativa delle immagini è ancora poco chiara. Alcuni studiosi vi riconoscono indizi ricollegabili alle vicende della prima Crociata, forse anche pensando al fatto che essa fu indetta il 27 novembre del 1095 dal papa Urbano II che proprio nella cattedrale di Terracina fu eletto al soglio pontificio appena sette anni prima. E in effetti un Gutifredo di Baion nel 1099 sembra ritrovarsi nelle vicende della prima crociata. Ma questa ipotesi è in disaccordo con il parere degli studiosi che, come visto prima, datano ai primi decenni del XIII secolo il portico ed il suo fregio mosaicato. Inoltre, l'aquila ivi disegnata, nonostante l'angusto spazio sulla quale è rappresentata a mosaico, presenta i tratti e la postura tipici dei mosaici e disegni dei primi decenni del XIII secolo, e la sua affinità con l'aquila del pavimento della cattedrale di Caserta Vecchia mi pare sia una conferma; inoltre essa è perfetta nelle caratteristiche proporzioni del disegno come volute dai canoni espressi dall'architetto francese Villard de Honnecourt nel suo *Livre de portraiture*, manoscritto risalente appunto ai primi decenni del XIII secolo[4]. Le affinità che gli autori vedono di questo mosaico con il resto delle opere cosmatesche all'interno della cattedrale, sembrano essere tutte confermate, inoltre la decorazione a triangoli che fa da cornice alle figure rappresentate, sembra anch'essa da ricollegarsi nettamente allo stile "cosmatesco".
Tra le scene più significative forse vi è quella che mostra due cavalieri che stanno per affrontarsi ai lati di una croce patente, la croce che poi sarà simbolo dei templari o dei cavalieri crociati. E alcune scene potrebbero rappresentare vicende della quarta crociata (1202-1204) indetta dal papa Innocenzo III, trovando così anche la giusta collocazione temporale.

[4] Si confronti N. Severino *Le Luminarie della Fede, L'alta Campania, Caserta Vecchia*. Vol 4., Ed. ilmiolibro.it, Roma, maggio 2011.

Un disegno della facciata della cattedrale di Terracina pubblicato da Luigi Rossini nel 1839 nella sua opera “Viaggio pittoresco da Roma a Napoli”. Si vede il portico originale prima dei restauri del 1926. Sembra di vedere che nella trabeazione di sinistra sia ancora conservato il mosaico antico ora andato perduto. Inoltre sul campanile è presente un orologio meccanico.

Altri autori del passato[5] attribuiscono il fregio del mosaico sul portico ad artisti siculo-normanni del XII secolo e l'opera viene descritta pressappoco così: da sinistra verso destra si susseguono le figure, realizzate in mosaico con tessere minute di quadratini regolari, di un mostro, un'aquila, un cervo, un animale fantastico, un uccello d'oro in una gabbia fra due falconi, poi un animale fantastico a due zampe con testa di toro che va incontro ad un altro essere leggendario; una chiesa con due tori, una croce tra due cavalieri e sopra di essi, scolpita nel marmo, un'iscrizione: GVTIFRED, EGIDII MILES, quindi una barca dalla quale sporge una testa di vecchio, seguono due grifi affiancati a un calice ansato, un altro simile tra due uccelli, forse due colombe e, infine, un mostro a testa di gallo.

In effetti non è facile tentare di dare un senso ed una spiegazione della narrazione che vuole rappresentare il mosaico. Ma al di la degli animali, normali e fantastici ivi rappresentati, c'è la scena centrale dei cavalieri che stanno per affrontarsi, separati dalla croce, in un duello che certamente è stato rappresentato per rievocare un avvenimento storico molto importante e forse direttamente legato a qualche particolare vicenda storica della cattedrale, come appunto l'elezione di papa Urbano II. Nel dettaglio, il cavaliere, probabilmente un crociato a cavallo, è raffigurato con la sua armatura pesante, di cui si intravede perfino la sagoma dell'elmetto che gli protegge il viso, con una lancia sotto la cui punta sembra essere attaccato uno stendardo, e uno scudo triangolare, in atto di attaccare il suo rivale. La croce rappresenta la conquista del santo Sepolcro di Gerusalemme da parte delle prime crociate; dalla parte opposta è il popolo degli infedeli rappresentato da due uomini senza cavallo in atto di difendersi dall'attacco portato dal possente cavaliere.
Ora, le ipotesi che possono farsi sono diverse. Considerando che lo stile delle immagini rappresentate nel mosaico sono in massima parte affini a quelle raffigurate in mosaici simili presenti nell'area del basso Lazio, come quelli ritrovati nella chiesa della Madonna della Libera ad Aquino, e il più famoso cane o lupo raffigurato nel mosaico desideriano dell'abbazia di Montecassino, si può ritenere che esso possa essere stato realizzato verso le fine del XII secolo.
Ma anche ammesso che fosse di un secolo posteriore, come ipotizza Bassan, quindi fino al III-IV decennio del XIII secolo, l'ipotesi che mi sembra più verosimile per l'interpretazione di questa sua raffigurazione è la seguente: GVTIFRED può essere associato a Goffredo di Buglione, conte fiammingo e comandante della prima crociata, morto sul campo di battaglia a Gerusalemme il 18 luglio del 1100; EGIDII potrebbe essere il riferimento ad un suo soldato (*miles*). PETRUS PBRI, potrebbe indicare Pietro d'Amiens, detto Pietro l'Eremita, che fu tra i promotori della prima crociata, morto l'8 luglio del 1115. La fisionomia del volto rappresentato ad incisione nel mosaico del portico, è straordinariamente simile al volto di Pietro d'Amiens raffigurato in una miniatura del manoscritto pergamenaceo *Roman du Chevalier du Cygne*, datato 1270 circa, in cui il monaco mostra ai crociati la via di Gerusalemme.

Sinistra: Pietro d'Amiens nella miniatura del manoscritto del 1270
destra: Pietro d'Amiens nel mosaico del portico della cattedrale di Terracina

[5] Gheroni S., *La cattedrale di Terracina*, in Italia Sacra, Torino, 1931; Rossi A., *Terracina e la palude pontina*, Bergamo, Ist. Ital. di Arti Grafiche, Zauder G., *Terracina medioevale e moderna attraverso le sue vicende edilizie*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Roma, 1961.

La barca nell’acqua potrebbe rappresentare la conquista di Antiochia e del suo lago nel 1098 in quanto a seguire è rappresentato il cavaliere, Goddredo di Buglione, che prende Gerusalemme (la croce Patente che indica il grande Sepolcro), nel luglio del 1099.
Della barca si possono scorgere dei dettagli impressionanti, come le due forcelle che reggono orizzontalmente qualcosa simile ad una lunga lancia, mentre Pietro sembra avere tra le mani un bastone sulla cui cima è attaccato uno stendardo. Il colore della barca è rosso, il colore scelto dai Crociati per ricordare il sangue versato da Cristo, e successivamente il colore dei templari che li associava al cristianesimo. Tutto ciò può essere ricondotto alla conquista d’Antiochia e del suo lago.
Tutti i personaggi raffigurati, quindi, possono essere associati al filo narrativo dell’avvenimento principale della prima crociata con gli avvenimenti principali della presa d’Antiochia nel 1098 e di Gerusalemme nel 1099 da parte di Goffredo di Buglione e di Pietro d’Amiens detto l’Eremita.
Se il mosaico davvero rappresenta questo filo narrativo, allora esso potrebbe essere stato realizzato attorno al 1100, oppure un secolo più tardi, nei primi decenni del XIII secolo, per ricordare le vicende legate alla prima crociata indetta da papa Urbano II.

In questa immagine un piccione è andato a posizionarsi sul capitello della trabeazione prendendo quasi la stessa posa dell’animale fantastico raffigurato in mosaico!

Il Pulpito e il Candelabro per il Cero Pasquale

Seguiamo la descrizione di Anna Carotti prodotta nell'aggiornamento all'opera di Bertaux.
"L'ambone della cattedrale di Terracina è collocato tra la terza e la quarta colonna sul lato sinistro della navata centrale. La cassa quadrata, con appoggio ed architrave, è sostenuta agli angoli da quattro colonne poggianti su pecore e leoni stilofori; una quinta colonna, che sorregge la cassa nel punto centrale, ha un basamento a semplici modanature. Dei cinque capitelli, tre presentano forme consuete di derivazione classica, un quarto è ornato da cornucopie, nel quinto quattro telamoni con turbante e veste ripiegata alle ginocchia si incurvano a sorreggere gli spigoli dell'abaco. Il lettorino di forma poligonale ha nella parte inferiore il motivo campano della testa barbuta, il rilievo è molto piatto come nelle cornicette a motivi vegetali della cassa. Gli specchi sono ornati da lastre piene di porfidi verdi e rossi e da ornati geometrici a intarsio, tra i quali alcuni di gusto islamico. Gli smalti vitrei sono di colore nero, bianco, rosso, oro, turchese.
Vicino all'ambone è il candelabro per il cero pasquale. La colonna tortile, è incrostata di tasselli bianchi, rossi, neri, oro. Il coronamento è costituito da un capitello corinzio sormontato da un elemento a forma di vaso anch'esso intarsiato. Lungo la base della colonna, che poggia su una coppia di leoncini, è l'iscrizione CRUDELES OPE AD MCCXLV MEN. OCT. DIE ULTIMA.
L'ambone p in genere ritenuto contemporaneo del candelabro e messo in relazione con opere campane, soprattutto con l'ambone di Sessa Aurunca. G. Mathiae esclude l'attribuzione a Giovanni di Nicola, pur rivelando le affinità con le opere di Fondi e di Minturno. Il candelabro viene invece ricollegato dagli studiosi alla produzione cosmatesca, come anche il pavimento a commessi marmorei con motivi di dischi e di meandri da contorno curvilineo e spezzato. Il Matthiae scorge nel pavimento "*più vivo…ricordo di modi tipici bizantini*" rispetto a quelli romani e un'intonazione cromatica più vicina a quella delle analoghe opere campane".

Per quanto riguarda il pavimento, ne ho discusso abbastanza nelle pagine precedenti e qui vorrei solo dire che mi sembra alquanto strano che uno studioso come Matthiae si esprima in modo così superficiale in proposito, mentre la Glass, come ricordato in precedenza, si trova ancora una volta allineata alle mie analisi in cui vedo l'opera delle botteghe marmorarie romane molto più attiva qui che non quanto si sia mai creduto finora.

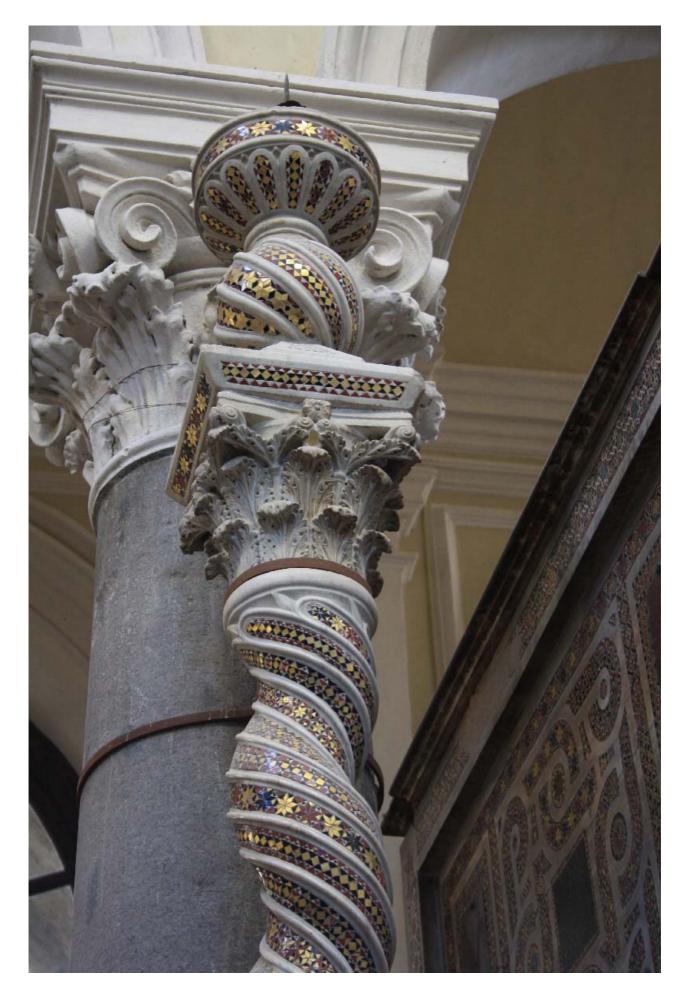
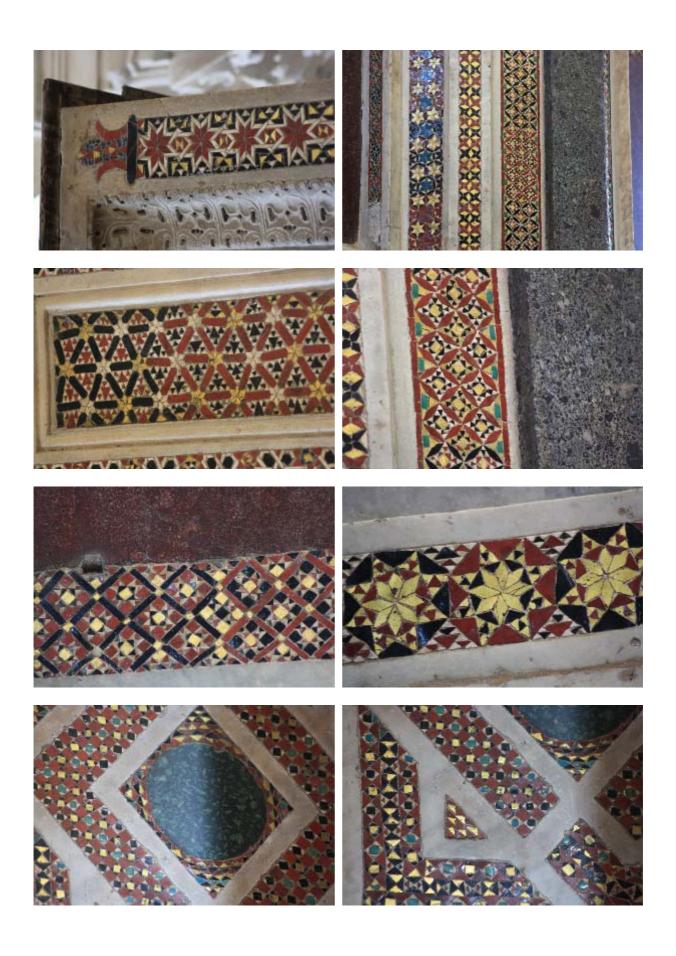
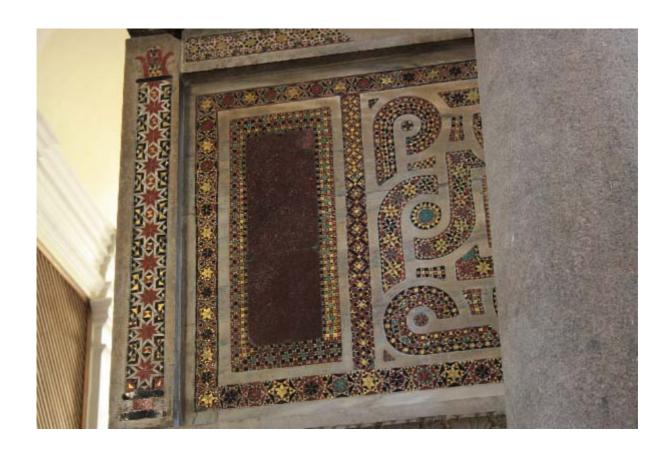
Per quanto riguarda una possibile identificazione dell'artista che concepì questo monumento, le ipotesi sono varie e diverse a seconda degli autori. Ne propongo qui una breve cronologia. Bertaux, e con lui Hutton e Claussen, forse sulla base di comparazioni stilistiche, pensarono di attribuire l'opera ad un certo Giovanni di Niccolò romano[6], di cui non sappiamo assolutamente nulla e solo possiamo cercare di collocarlo, sebbene con difficoltà, nella genealogia generale dei Cosmati. Dunque, in questa si trovano in tutto cinque "Giovanni" di cui il primo e più antico era figlio di *magister Paulus* (XII secolo), il secondo, attestato epigraficamente negli anni 1293-1299, era figlio di Cosma II di Pietro Mellini; il terzo, di cui non si ha alcuna notizia, è un "Giovanni marmorario" padre di Ranuccio o Rainerio; il quarto, attestato nel 1166, è Giovanni figlio di Nicola di Ranuccio e il quinto è un Giovanni figlio di Guittone a sua volta figlio di Nicola di Ranuccio. La figura di questo "Giovanni di Niccolò", viene generalmente identificata in un marmorario attivo nel Lazio meridionale nel terzo o quarto decennio del XIII secolo. Se questa supposizione è giusta, allora i cinque Giovanni visti sopra, diventano solo due, il figlio di Pietro Mellini, attestato nel 1293 e 1299 che però mi sembra troppo tardivo nella cronologia, ed il figlio di Nicola di Ranuccio, ma che risulta attestato invece nel 1166. A quest'ultimo si riferiscono gli studiosi Boni, De Rossi, Clausse, Bessone Aurelj e Stevenson[7]. Che questo artefice fosse all'opera

---

[6] E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, II, Paris 1903, pp. 609-612; E. Hutton, *The Cosmati*, London 1950, pp. 19, 34, 54; P.C. Claussen, *Magistri doctissimi romani. Die Römischen Marmorkünstler des Mittelalters (Corpus Cosmatorum I)*, Stuttgart 1987, pp. 7, 33-35.
[7] G.B. De Rossi, *Del così detto opus Alexandrinum, e dei marmorarii romani che lavorarono nella chiesa di S. Maria in Castello*, in *Bull. di archeologia cristiana*, s. 2, VI (1875); E. Stevenson, *Chiesa di S. Maria di Castello a Corneto,*

nel Lazio meridionale può dimostrarsi con un’altra iscrizione che si trova sul pulpito del duomo di Fondi “*Ioh(ann)is romano genito cognomine Nicolao*”. Mi sembra fin troppo logico pensare che egli fosse l’artista che produsse entrambi i lavori e forse anche quello del duomo di Minturno, specie se si considerano le forti affinità stilistiche comuni a tutti e tre questi monumenti. Ma Di Gioia e Claussen[8] datano il pulpito di Fondi al 1230-1246 in un’epoca in cui il Giovanni di Nicola di Ranuccio doveva essere morto da un pezzo perché anche ammettendo che egli avesse avuto 20 anni nel 1166, anno in cui egli è attestato in una iscrizione, nel 1236-46 avrebbe avuto 90 o 100 anni! Quindi o è sbagliato l’anno di attribuzione del pulpito o è errata l’attribuzione a quel Giovanni di Nicola di Ranuccio.
Personalmente penso che i pulpiti di Minturno, Fondi e Terracina (come anche alcune altre opere di arredi: la cattedra di Fondi, i plutei delle recinzioni a Terracina) siano stati realizzati da *Giovanni* di Nicola di Ranuccio, per le evidenti affinità che essi mostrano e che, essendo opere coeve, furono realizzate in uno stesso periodo dell’attività di questo artista che può farsi risalire a cavallo tra la fine del XII e l’inizio del XIII secolo, quando egli poteva avere un’età presumibilmente matura, ma accettabile.

---

in *Mostra della città di Roma all'Esposizione di Torino nell'anno 1884*, Roma 1884, p. 177; G. Boni, *The Roman marmorarii*, Roma 1893, p. 10; G. Clausse, *Les marbriers romains et le mobilier presbytéral*, Paris 1897, pp. 212 s., 497; A.M. Bessone Aurelj, *I marmorari romani*, Milano-Genova-Roma-Napoli 1935, pp. 37 s., 50, 103.
[8] E. Di Gioia, *La cattedrale di Terracina*, Roma 1982, pp. 119, 143, 183; Claussen, op. cit.

Lastre di probabile provenienza di recinzione, collocate al di fuori della chiesa

Mosaico nell’arco centrale della facciata

Altare di S. Cesareo

FONDI. Duomo di San Pietro

Il Pulpito e la Cattedra vescovile

Pochi chilometri a sud di Terracina, percorrendo l'antica via Appia, si giunge alla città di Fondi dove nel duomo di San Pietro sono conservati due reperti cosmateschi di notevole importanza storica ed artistica: un pulpito a cassa su colonne e un trono vescovile.
Come di consueto, seguiamo la descrizione che ne fa la storica dell'arte Anna Carotti nell'aggiornamento all'opera di Bertaux.

"La cattedra marmorea conservata nella cappella della Croce nel duomo di Fondi, è ornata da intarsi di porfidi e di marmi policromi. Sulla fronte del sedile è il comune motivo dei cinque dischi allacciati in croce. Il lato sinistro presenta esternamente un meandro mutilo e termina in alto con un elemento a lunetta dove, ritagliati nel marmo su un fondo policromo, due grifi alati dalle code serpentine bevono in un calice. Il lato destro della cattedra, mutilo, doveva avere un coronamento analogo a quello dell'altro lato e ha la superficie esterna arricchita da dieci dischi, dei quali uno perduto, allacciati da meandri. I fianchi e la fronte erano inquadrati da montanti con motivi terminali a pigna, non tutti conservati.
Delle varie trascrizioni dell'epigrafe dell'ambone di Fondi è esatta quella dello Schultz:

+ TABULA MARMOREIS VITREIS DIXTINCTA LAPILLIS DOCTORIS STUDIO SIC (ES)T ERECTA IOHIS ROMANO GENITO COGNOMINE NICOLAO.

Verso la fine del Cinquecento il pulpito fu trasferito nel duomo dalla distrutta chiesa di S. Giovanni Gerosolimitano a Ponte Selce[1].
L'opera sorge vicino al presbiterio, sul lato destro della navata centrale, sollevata su una piattaforma in seguito all'abbassamento del pavimento. La cassa è addossata a un pilastro della chiesa ed è sostenuta da tre colonne ottagonali: le anteriori, ornate in parte da bande musive, poggiano su leoni, la terza su un montone. La quarta colonna, anch'essa ottagonale, è stata posta a sorreggere la scaletta di ferro del pulpito e si erge sul dorso di un animale non ben identificabile (un cane? un felino?). Dei quattro capitelli tre hanno motivi a foglie d'acanto, un quarto è ornato da aquile. Nel rifacimento della cassa è stata inserita anche una tavola a intarsio, che in origine formava un paliotto d'altare, come si può desumere dalla presenza della *fenestella confessionis*, ora chiusa da una tavola dipinta. Il mosaico di questa lastra è formato prevalentemente da tasselli di vetro bianco, oro, nero, rosso e di ceramica turchese. Sul lato est è una lastra con i simboli degli evangelisti a mosaico, sul lato ovest una tavola mutila con un motivo geometrico. I mosaici di queste due tavole e degli archetti sottostanti sono costituiti da tasselli di porfidi, di marmi colorati, di madreperla e di vetro bianco, nero e rosso. I due rosoni della lastra con gli evangelisti non sono formati da listelli di smalto, come sostiene il Bertaux, ma sono scolpiti nel marmo. Frammenti di lastre provenienti dal pulpito si trovano nella cappella della Croce, vicino alla cattedra, e in una cappella a destra dell'ingresso.
Gli altri studiosi concordano per lo più nel ricollegare l'ambone di Fondi alla produzione campana. Durante i lavori di restauro del 1936 sono venuti alla luce, soprattutto davanti all'ingresso della chiesa, alcuni resti del pavimento originario a commessi marmorei. L'impiantito della chiesa è stato abbassato al livello di quello antico e i tratti meglio conservati di questo, con una stella a sei punte e con dischi formati da porfidi e marmi colorati, sono stati collocati nel pavimento del battistero".

---

[1] G. Conte Colino, *Storia di Fondi*, Napoli, F. Giannini e Figli, 1901, pp. 173-174.

Uno studio tra la fusione di possibili influenze e culture delle botteghe marmorarie laziali e campane, relativamente alla realizzazione di opere come pulpiti, troni vescovili, plutei di recinzioni, candelabri per il cero pasquale, ecc., è stata fatta con molta cura da Manuela Gianandrea[2] la quale scrive:

"Tuttavia vero è anche come il mobilio liturgico del Lazio meridionale riduca fortemente il ruolo dell'apparato scultoreo rispetto agli analoghi contesti campani e, soprattutto per ciò che concerne l'ornamento musivo, si discosti proprio dagli esempi della Campania.
Rispetto ad essi, le figure di animali di Segni o Terracina, serrate nel loro netto contorno, si caratterizzano per una cromia maggiormente vivida, un linearismo più robusto, lontano dal senso di ariosità e leggerezza dei volatili di Ravello, Sessa o Caserta Vecchia, per una presenza fisica più statica e massiccia e per una maggiore espressività, che ritornano, ad esempio, nel pluteo destro con figure di Evangelisti del pulpito di Fondi o nei pistrici della cattedra della stessa cittadina. Si tratta naturalmente di una rielaborazione che non può prescindere dai referenti campani, vista la dipendenza formale del tema decorativo e la ripetizione di alcuni stilemi, come il piumaggio rigato, l'uso di tarsie in alcuni punti e le tre grandi tessere a formare le code dei draghi. Le lastre prodotte nel Lazio meridionale presentano inoltre nella concezione spaziale dell'ornato una certa compostezza e semplicità, che dichiara un'adesione da parte degli autori a moduli compositivi tipicamente romani. La misura del tondo centrale in porfido, che occupa spesso quasi tutta la superficie della lastra, imprime un senso di serena spazialità che si allontana dai complessi e articolati giochi ornamentali dei plutei campani, in cui l'uso di dischi più piccoli e l'utilizzo di linee ripetutamente spezzate, zigzaganti e intrecciate generano un decoro nettamente più dinamico. Anche quando nei pulpiti campani l'artefice si affida al motivo del *quincux* con il cerchio centrale più ampio, come nel pulpito Aiello a Salerno o in quello di San Giovanni del Toro a Ravello, questo non raggiunge mai l'incombenza di quelli laziali. L'accentuato rigore grafico e la vivacità cromatica dei giochi ornamentali di Terracina, Minturno o Fondi non trova assolutamente riscontro, fatta eccezione per il pulpito di Teano, in ambito campano; qui inoltre il gusto coloristico si compie negli ampi fondi color oro, caratterizzati da contrasti cromatici che non raggiungono la violenza di alcuni laziali…Sembra dunque che gli artisti attivi agli arredi liturgici del basso Lazio abbiano tentato una sorta di fusione tra il decorativismo figurativo campano e l'equilibrio ornamentale romano. Questo tentativo di sintesi che connota quasi tutta la zona meridionale della regione, da Gaeta a Fondi e da Terracina a Segni, porta a pensare allo sviluppo di botteghe di marmorari locali, laziali, in grado di rielaborare in modi di espressioni originali le influenze provenienti da Roma e dalla Campania".

Mamorari formatisi in botteghe locali, quindi, ma che concorrono tutti per una fusione di stilemi laziali e campani avendo subito l'influenza ora di questa ora di quella scuola. Per la Gianandrea, questo concetto si rafforza specialmente se si riflette sull'importanza delle firme degli artisti che, salvo nel caso di Giovanni di Nicola (di Ranuccio) che si legge sul pulpito di Fondi, gli altri non badavano ad indicare la loro provenienza, come il *Crudeles* del candelabro di Terracina o il *Peregrinus* di Sessa, ecc. Cosa che i maestri romani non avrebbero mai fatto, autocelebrandosi puntualmente in ogni loro opera nel firmarne la paternità.

In effetti, senza date certe e firme di artisti, siamo costretti oggi a basarci esclusivamente sulle nostre analisi dei reperti i quali, a loro volta, spesso arrivano fino a noi in uno stato, in parte o totalmente, alterato dalla condizione originaria. Così i tentativi di chiarire le vicende storiche legate ai monumenti esaminati, unitamente alla speranza di poter dare un nome agli sconosciuti artisti che li realizzarono, diventa un continuo arrampicarsi sugli specchi che può produrre molti errori di valutazione e luoghi comuni, spesso ripetuti *ad libitum*, di libro in libro.

---

[2] Manuela Gianandrea, *Maestri dottissimi laziali?* Relazione presentata in "*Cenacoli di storia dell'arte 2007-2008*" Alatri, Biblioteca comunale "Luigi Ceci", 1 Marzo 2008.

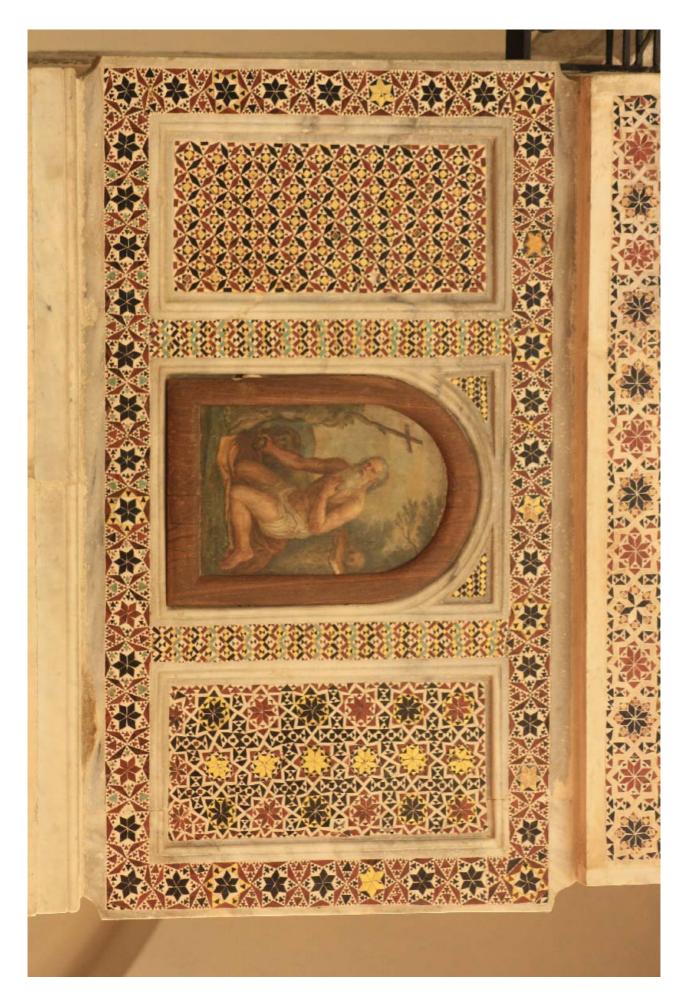
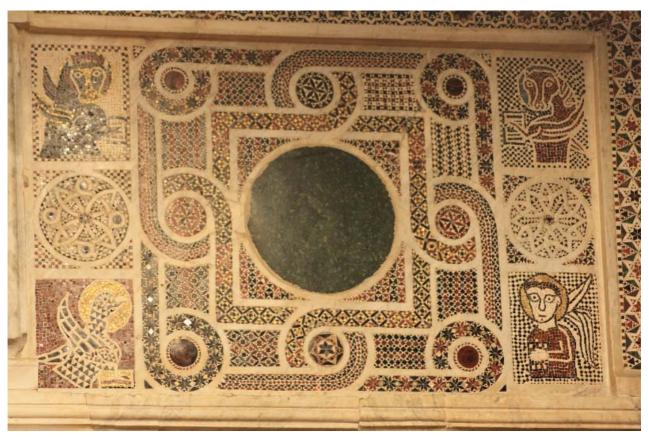
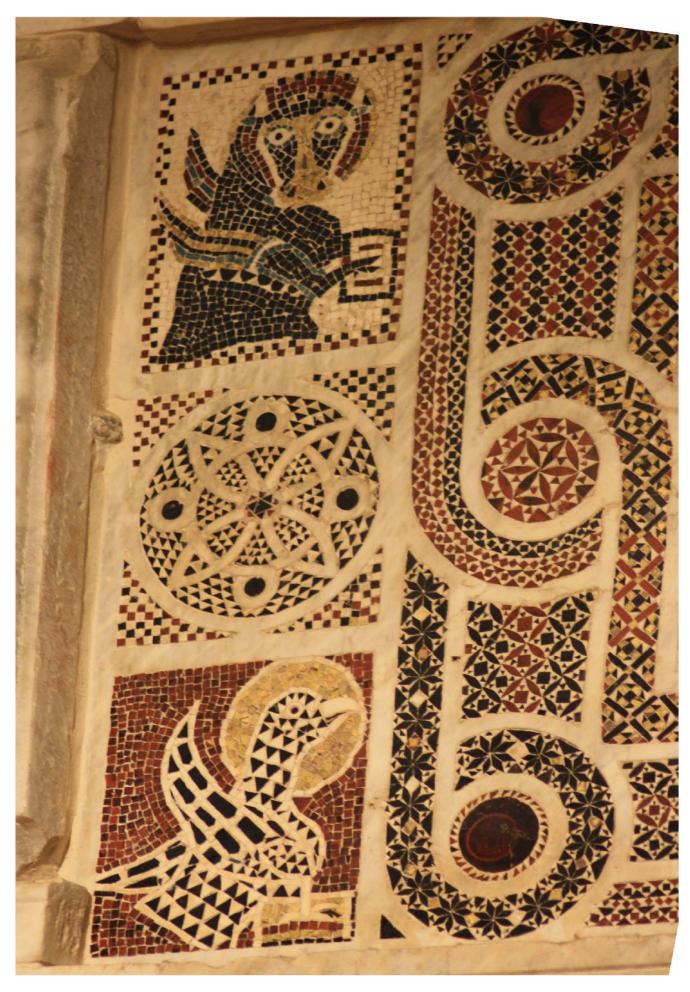
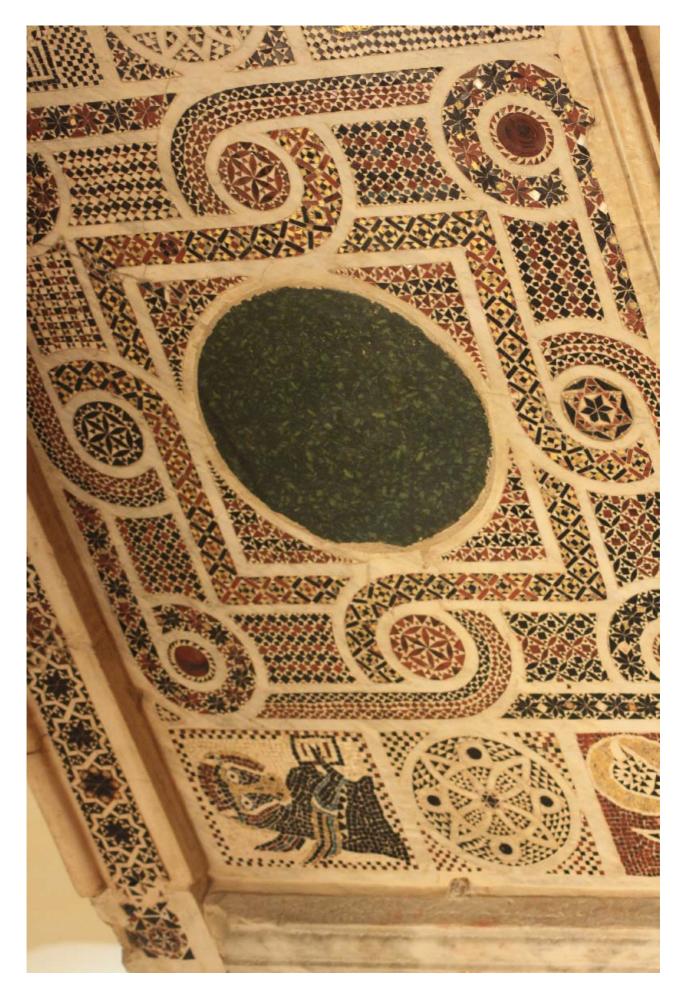
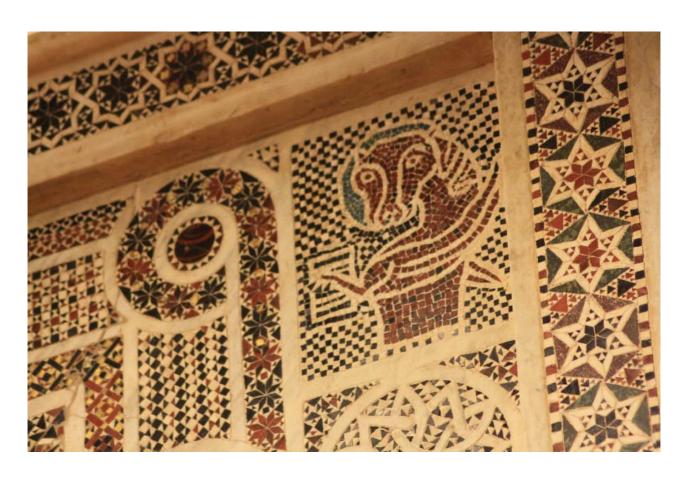
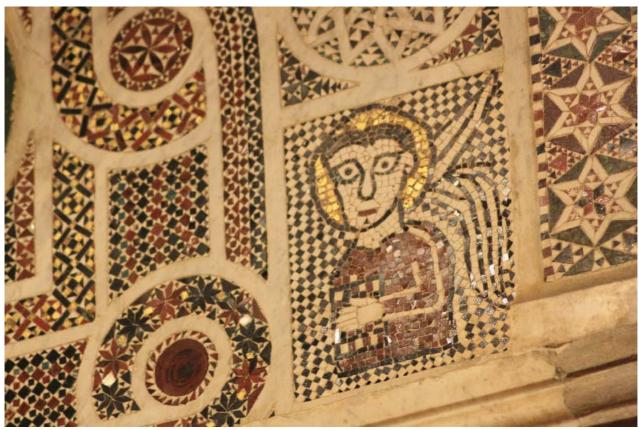
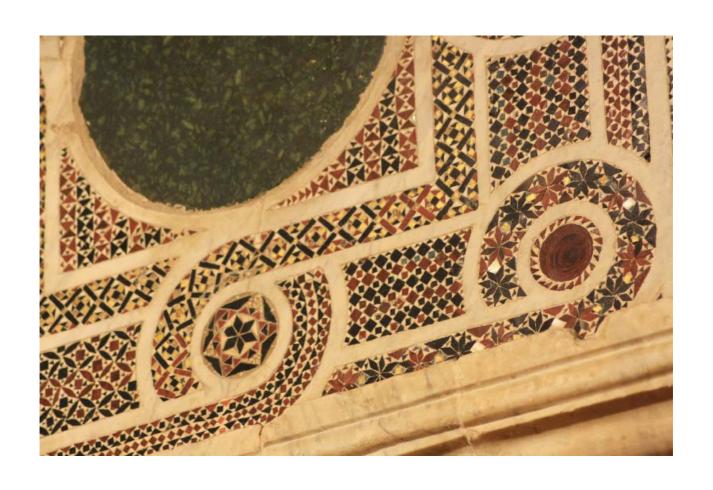
Così, le parole di Gianandrea mi sembrano le più indicate per chiudere questo paragrafo[3]:
"Questo, mi sembra, possa mostrare come nel Lazio meridionale fossero attivi artisti locali che, educatisi su modi romani e campani, sceglievano liberamente la loro fonte di ispirazione, visto che il candelabro di Terracina si inserisce nel contesto di un arredo fortemente connotato in senso campano. Ad un risultato analogo si giunge esaminando il pulpito di San Pietro a Fondi, firmato da Giovanni di Nicola che nell'iscrizione si definisce "romano genito". In realtà il pulpito fondano a ben guardarlo non ha nulla di romano: dalla tipologia a cassa su colonne, ai capitelli con aquile fino alle lastre della cassa, ornate con un fitto e vivace disegno, già sperimentato a Terracina e Minturno, e da figure di Evangelisti a mosaico. Malgrado ciò, Claussen vi scorge, come d'altronde nel pulpito di Terracina, un "carattere romano e allo stesso tempo classicista", anche se gli autori, lavorando al confine con la Campania, avrebbero finito per assorbirne lo stile. In realtà il pulpito di Fondi, oltre a non avere nulla di classicista, presenta qualcosa di anomalo anche nell'iscrizione. Tra le sigle piuttosto stereotipate usate dai *magistri romani* per firmare le loro opere la formula "romano genito", con cui Giovanni di Nicola si definisce, non compare mai e soprattutto le espressioni utilizzate mostrano ben altra consapevolezza della "romanità" degli artisti rispetto al "romano genito" di Giovanni di Nicola. Io credo che Giovanni di Nicola abbia cercato con la formula "romano genito" di mettere in evidenza una sua origine romana, nel tentativo di dare lustro al proprio nome e garanzie di qualità ai propri committenti, "sfruttando" in un certo senso l'indubbia fama di cui godevano i *magistri doctissimi romani*; una tale scelta mi fa anche pensare che Giovanni non fosse campano (nessuno rinnega in questo modo la propria terra d'origine), ma laziale, un esponente quindi della scuola locale di marmorari, che poteva vantarsi di un'origine romana".
Abbiamo visto in precedenza che molto probabilmente, l'artefice in questione potrebbe essere quel Giovanni di Nicola di Ranuccio attestato epigraficamente in un'opera del 1166. La studiosa, nella sua relazione, mette in dubbio che possa trattarsi di questo artista in quanto ne denuncia la volontà di impossessarsi, sembrerebbe quasi immeritatamente, dell'epiteto che ne dimostrerebbe la cittadinanza romana, solo per dare lustro al suo sconosciuto nome d'arte. Nessuno oggi potrebbe dimostrare il contrario in assenza di prove concrete, ma se si tenta di dare una spiegazione, esulando dall'analisi stilistica del pulpito che per molti versi può essere affetta da interpretazioni troppo soggettive, e rimanendo nell'ambito di una più verosimile cronologia storica, come ho fatto in precedenza, allora sarei più propenso a credere che l'artista in questione dovesse essere proprio quel Giovanni di Nicola della famiglia dei Ranuccio il quale, per quanto possa aver subito delle influenze dovute magari ad una lunga permanenza lavorativa in ambito campano, di certo non avrebbe mai potuto perdere di vista i canoni della bottega paterna romana nella quale si era formato sin da giovane età.
Quindi, secondo me, escludendo le analisi stilistiche degli altri studiosi come Claussen, la tesi di Gianandrea potrebbe essere giusta solo nel caso in cui il Giovanni che fece il pulpito di Fondi non fosse identificato nel marmorario romano discendente dei Ranuccio.
Come si vede, nel formulare queste ipotesi si corre costantemente il rischio di arrampicarsi sugli specchi, come dicevo prima. Ciò che resta di reale, oggi, è la bellezza di cui godono i nostri occhi nell'ammirare queste opere meravigliose, prodotte da artisti mossi da una antica tradizione d'arte e di fede chiamati a produrre, attraverso la meticolosa arte del mosaico ad intarsio, le luci o, come le abbiamo chiamate, le *luminarie della fede*.

[3] Anche se qui la Gianandrea nulla dice di preciso sull'identificazione di Giovanni di Nicola. Detto così potrebbe passare anche per un artista "romano genito" ma di maggiore influenza artistica campana, ma se si trattasse proprio di quel Giovanni di Nicola di Ranuccio, allora la "romanità" e l'autorità dell'artefice non potrebbe essere sminuita o confusa con una semplice influenza di scuola campana, mentre si rafforzerebbe la tesi di Claussen sul "*carattere romano e allo stesso tempo classicista*" del pulpito in questione. In realtà, dopo la mia seconda visita alla chiesa, ho potuto constatare che il pavimento musivo del battistero è più verosimilmente precosmatesco, concordando con una cronologia che collocherebbe correttamente l'intervento di Giovanni di Nicola (di Ranuccio), per il pulpito, certamente realizzato dopo il pavimento, alla seconda metà del XII secolo.

Il pulpito di Fondi in una foto degli anno ’40 del Novecento.

Prospetto nord

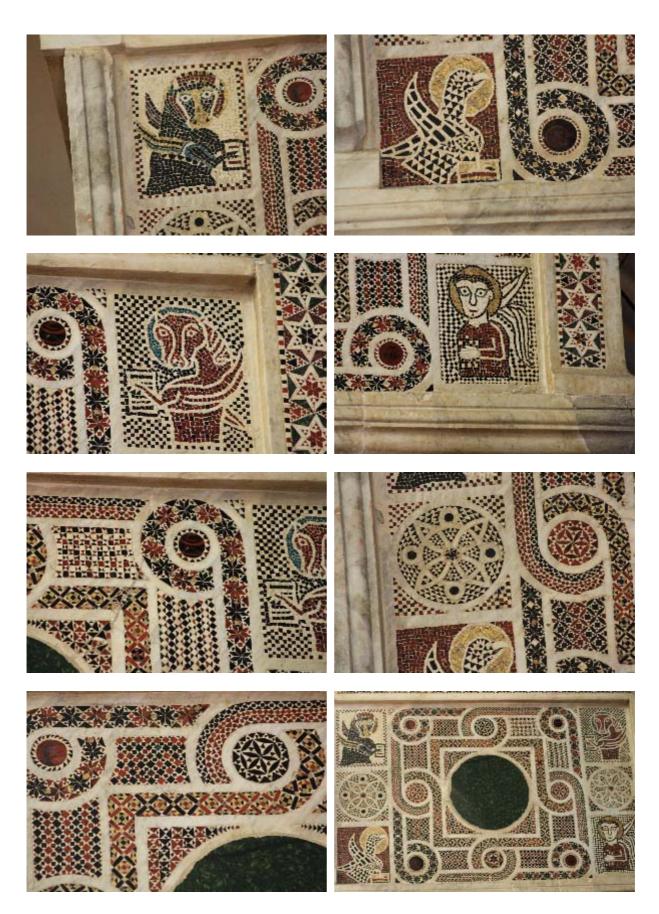
Prospetto frontale

Prospetto sud

La navata centrale della chiesa con il pulpito a destra

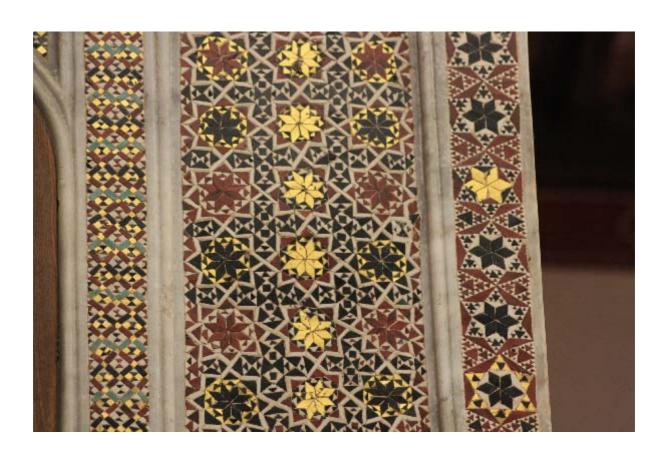
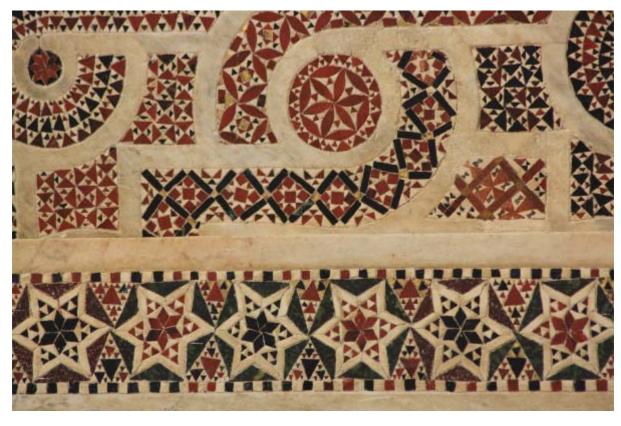
I due leoni frontali

Le due colonne frontali con parte delle decorazioni originali

Sopra: due dei capitelli e gli altri animali “stilofori”.

Il dipinto sul prospetto frontale del pulpito con il San Girolamo

Dettagli del prospetto sud

LA CATTEDRA

Il pavimento del battistero nella chiesa di San Pietro a Fondi

Datazione

Nella mia visita al duomo di Fondi, sul finire del mese di luglio 2011, ho potuto vedere i resti del pavimento sistemato nel "battistero", all'inizio della navata sinistra della chiesa. Il recinto, costituito da una cancellata in ferro, non mi permetteva di analizzare il manufatto nei dettagli e di verificarne lo stato, ma da quanto ho potuto osservare è possibile fare le seguenti considerazioni.
Lo stato generale di conservazione del pavimento non è molto buono ed è analogo, in massima parte, ai numerosi resti pavimentali che ho potuto vedere in molte chiese del basso Lazio, come anche a Roma. Le tessere marmoree si presentano, quelle originali, per lo più frammentarie se di dimensioni medie, abbastanza integre quelle più piccole, specie di serpentino. I sei riquadri che sono stati ricavati, risultano essere totalmente assemblati in modo arbitrario evidentemente utilizzando i resti delle tessere marmoree originali. Non è dato sapere se questa ricostruzione è avvenuta nel 1936 (o il 1934, come indicato dal parroco), al tempo della "riscoperta" del pavimento, o in tempi precedenti. Alle tessere marmoree originali sono mescolate numerose tessere moderne, ma non tanto da far pensare ad un intervento nel XX secolo. Lo stato del mosaico riporta alla mente i tanti restauri approssimativi con i quali si sono effettuate ricostruzioni arbitrarie dei riquadri e dei disegni geometrici, sulla base di una conoscenza standard e limitata del repertorio dei pattern che richiamavano la forma delle tessere stesse. La mia opinione è che il pavimento deve aver subito, come quasi tutti gli altri monumenti del genere, qualche pesante restauro, con evidenti manomissioni, almeno in epoca barocca. Dal poco che si è potuto vedere, lo stile sembra essere indubbiamente precosmatesco le cui analogie possono essere ricercate nel pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino e in quelli da questo derivati realizzati nei primi decenni del XII secolo nell'area nord della Campania (Sessa, Teano, Carinola, Capua, Caserta Vecchia, S. Agata dei Goti, ecc.).
Il battistero, compreso nel primo pilastro della navata sinistra della chiesa, è un monumento oggi datato genericamente al XIII secolo. Sotto il papato di Innocenzo II, invece, la chiesa romanica fu edificata dal vescovo Benedetto (1130). E' strano che queste informazioni non siano state riportate nell'articolo su Wikipedia in internet, né nelle pagine web del sito del comune di Fondi. La mia ipotesi di pavimento precosmatesco, collega perfettamente la cronologia storica dell'edificio, in quanto la chiesa romanica fu edificata nel 1130, quindi è ovvio ipotizzare che l'antico pavimento della chiesa fosse realizzato attorno alla metà del XII secolo, cioè in piena epoca "precosmatesca" per questi monumenti. Terminato il pavimento, il maestro marmorario romano, come lui stesso si è definito nella sua firma, Giovanni di Nicola della famiglia dei Ranuccio, realizza il pulpito, forse in collaborazione con maestranze locali. All'epoca della distruzione del pavimento precosmatesco della chiesa, forse nel XVII secolo, parte di questo, fu messo da parte e utilizzato per abbellire il Battistero che si dice duecentesco. Quindi, l'avanzo di pavimento che oggi si vede nel Battistero è l'unico ricordo dell'antico pavimento precosmatesco della cattedrale di San Pietro a Fondi. Essendo attestate maestranze romane, è possibile che anche il pavimento sia stato realizzato dalla stessa scuola romana del periodo che precede di poco la costruzione del pulpito, cioè Nicola di Ranuccio, ovvero il padre del maestro Giovanni. Il pavimento, quindi dovette essere realizzato tra il 1150 e il 1160.

Descrizione

Il pavimento nel Battistero è composto da sei riquadri separati da fasce marmoree bianche di epoca successiva (probabilmente barocca). Nulla, a parte un determinato numero di tessere e listelli marmorei originali, è confacente e rappresentativo dell'aspetto originale dell'antico litostrato, andato definitivamente perduto. Ogni riquadro è stato realizzato decidendo in modo arbitrario ciascun motivo geometrico ed alcuni disegni a cui sono state adattate parte delle tessere

originali. Per tale motivo è inutile tentare di dare qualche significato stilistico o tipologico a tali riquadri perché non costituiscono alcuna regola rispondente all'intento primitivo dei maestri marmorari. Procedendo dal lato dell'ingresso, dove è il cancello, il primo riquadro di destra (fig. 1) è costituito da un disco di marmo bianco centrale a cui segue una fascia decorativa circolare a motivi di quadrati disposti di punta e quadratini di riempimento; gran parte delle tessere e dei listelli marmorei della fascia circolare sono originali, mentre quelle più opache bianche non lo sono, come anche i listelli di marmo esterni che formano le due strisce decorative a destra e a sinistra del tondo centrale, sempre a motivo di quadrati e quadratini che si ripeterà con monotonia in gran parte del pavimento.
Il secondo riquadro di sinistra (fig. 2) è fatto solo del motivo ad esagoni intervallati dai triangolini (motivo genericamente definito *ad triangulum*). Qui buona parte delle tessere esagonali della zona destra del riquadro sono state aggiunte, mentre la zona sinistra è fatta in buona parte di tessere originali.
Il terzo riquadro al centro (fig. 3), a destra, è costituito da un motivo a stella esagonale le cui sei punte sono di materiale moderno, come anche i mattoncini rossi delle campiture esterne. Gli spazi tra le punte sono un rappezzo ottenuto mescolando tessere antiche (non tutte), in massima parte quadratini.
Il quarto riquadro affianco (fig. 4), a sinistra, rievoca una primitiva guilloche, o due dischi annodati, sullo stile dei primi pavimenti precosmateschi: due tondi centrali di marmo grigio con due fasce decorative, costituite in massima parte da tessere originali, I motivi sono sempre basati sui quadratini e triangolini. Il disco superiore conserva quasi tutte le tessere dei "triangoli raggianti" color giallo antico in contrasto con losanghe di porfido verde, mentre la fascia circolare esterna ha una serie di quadratini centrali affiancati da triangoli verdi rievocando alla mente lo stile del marmorario Lorenzo di Tebaldo. Anche per questo riquadro, buona parte delle tessere sono originali, come anche i listelli di marmo delle fasce circolari. Tra l'altro, a conferma che di pavimento precosmatesco si tratta, si vede un frammento quasi integro del modulo a F che collega l'annodatura dei dischi lungo la fascia esterna. Tra le campiture di detto riquadri si nota, oltre ai quadratini, anche piccole zone del motivo a "farfalla", costituito da quattro piccoli triangolini uniti al vertice.
Il quinto riquadro (fig. 5) in alto a destra, è costituito da un disco centrale di marmo bianco e da una fascia circolare decorativa, sempre fatta con motivo di quadratini diagonali. Le campiture esterne sono fatte di una alternanza di quadrati uniformi e quadrati con all'interno un altro quadrato disposto in diagonale.
Il sesto riquadro mostra una serie di motivi di quadrati disposti di punta, uniformi e scomposti in elementi minori ed è quasi completamente nascosto dalla base di legno che sorregge una statua. Anche in questo caso, la gran parte delle tessere quadrate bianche non sono originali, mentre lo sono molte di quelle piccole impiegate per la formazione del pattern geometrico.
Le immagini che seguono, mostrano che il pavimento non è il risultato di un restauro recente, sia pure nei primi decenni del '900, ma ciò che si vede può essere considerato solo il risultato di una ricostruzione totalmente arbitraria, attribuibile probabilmente ad interventi avvenuti tra il XVI e il XVII secolo, impiegando i pochi avanzi delle tessere originali dell'antico litostrato precosmatesco della chiesa e integrandole con elementi marmorei più moderni.
La non originalità del pavimento è ben visibile anche osservando la grossolana adesione delle tessere, lasciando che parte della malta sottostante fuoriesca dalla cella in cui le tessere sono contenute; adesione che invece nel "commesso marmoreo" deve essere perfetta, senza fuga, senza interstizi, per produrre quello straordinario effetto che nell'arte dei secoli successivi verrà definito "pittura di pietra". Tuttavia, anche se esigui, i resti osservabili oggi nel Battistero, rappresentano una preziosa testimonianza del perduto pavimento musivo dell'antica cattedrale e un elemento di qualche importanza che può contribuire a completare la sua difficile vicenda storica.

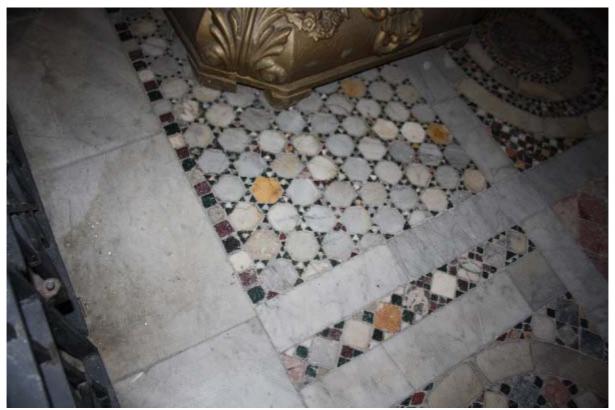
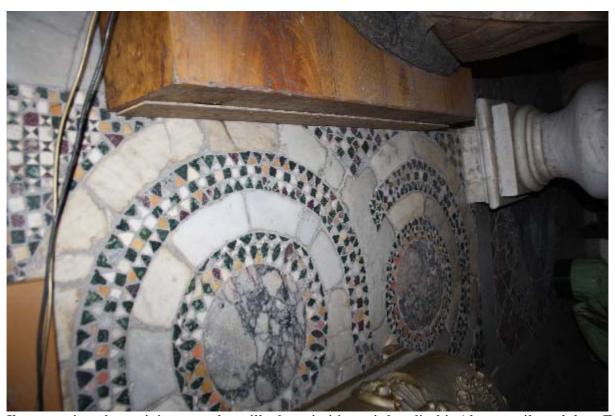
Fig. 1 primo riquadro

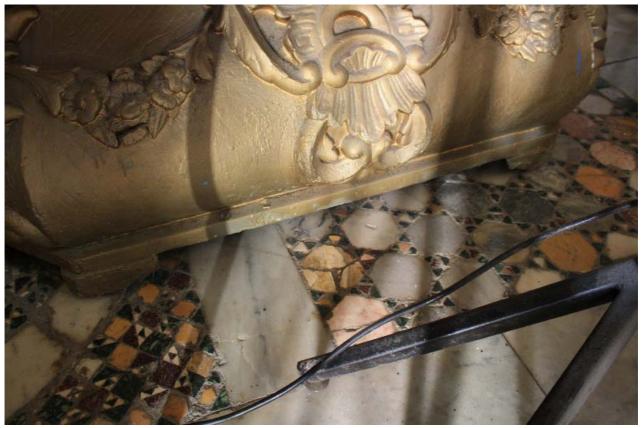
Fig. 2, secondo riquadro a sinistra

Fig. 3, terzo riquadro a destra

Fig. 4, quarto riquadro a sinistra

Fig. 5, quinto riquadro in alto a destra

Fig. 6, il sesto riquadro in alto a sinistra

Il secondo riquadro fatto di esagoni. La parte sinistra è composta di tessere prevalentemente moderne.

Il quarto riquadro a sinistra con la guilloche primitiva e i due dischi. Al centro il modulo a F che connette le fasce esterne e interne dell’annodatura.

Sopra e sotto: il secondo riquadro a sinistra costituito per lo più da tessere originali

Dettaglio del pavimento con zone costituite da diverse tessere originali, integre e frammentarie

Il modulo a F molto comune nei pavimenti precosmateschi, specie di manifattura romana.

GAETA. Il campanile del Duomo, i reperti, i plutei della chiesa di Santa Lucia

Per la chiesa di Santa Lucia di Gaeta purtroppo non mi è stato possibile effettuare una visita in quanto essa risulta essere chiusa da tempo. Per una descrizione di ciò che riguarda alcuni reperti in essa conservati, mi rifaccio ancora una volta al prezioso testo di Anna Carotti che è il nostro palinsesto di sfondo per questi itinerari cosmateschi, precisando che la studiosa scriveva queste cose prima del 1980.

Il Campanile

Per la sua posizione strategica e per la crescita territoriale ed economica del suo ducato, Gaeta conobbe un periodo fiorente soprattutto nei secoli dopo il Mille, quando furono costruiti imponenti ed importanti edifici pubblici e religiosi, offrendo agli artisti un palcoscenico tra i più prestigiosi sul quale poter esibire la propria arte. Così la cittadina divenne un crogiolo di architetti, scultori, decoratori, pittori in gran parte provenienti dal meridione d'Italia, ma anche dalla capitale dove il fiorire dell'architettura e delle arti musive, grazie a quel motore a propulsione che fu l'abbazia di Montecassino, divenne un autorevole punto di riferimento per il centro Italia.
E' nel contesto di tale fermento artistico che si colloca la costruzione monumentale più importante della costiera gaetana il cui pregio lo lascio descrivere dalle parole di Giuseppe Fiengo[4]: "*A Gaeta, come in tutta l'Italia meridionale, la produzione romanica è databile all'età normanna; ciò spiega l'attributo di normanna con cui essa, generalmente, viene distinta. Riferibile a tale periodo è il monumento maggiore della città, che è insieme uno dei più importanti di tutto il Mezzogiorno: il campanile del duomo di S. Erasmo…Considerato nel suo insieme, il campanile di Gaeta può essere definito come una delle maggiori composizioni dell'età romanica, il cui pregio maggiore risiede nel fatto che in esso troviamo associato, in maniera singolare, materiali di spoglio ad un eccezionale (se non unico) programma strutturale. Il senso di energia espressiva che emana da quest'opera è definito dalla coerenza costruttiva raggiunta, pur nella molteplice varietà e provenienza dei materiali impiegati*".
Sarebbe troppo lungo qui tentare di dare un accenno, anche solo brevemente, alle complicate vicende storiche legate alle trasformazioni architettoniche della chiesa di S. Erasmo a cui è legato il campanile. I molteplici rimaneggiamenti ne hanno fatto una chiesa sostanzialmente barocca nel suo aspetto attuale e i cui preziosi pezzi dell'epoca cosmatesca non si sono potuti sottrarre alla malasorte che ha toccato gli arredi medievali nelle varie epoche e soprattutto di quella barocca. Del sontuoso arredo medievale, di cui certamente la chiesa doveva essere dotata, non restano che pochissimi resti, frammenti di plutei di recinzione presbiteriale o di uno smantellato ambone che, grazie al disinteresse e all'incuria dell'uomo moderno, oggi possiamo ammirare solo in qualche vecchia fotografia. E' inaccettabile, inoltre, che da decenni i principali monumenti storici e artistici di Gaeta, cioè il duomo e la chiesa di Santa Lucia, siano chiusi al pubblico a causa di improbabili e interminabili "restauri".
Ritornando al nostro campanile, la monumentale opera fu concepita e realizzata, nelle sue forme essenziali nientemeno che dal maestro marmorario romano *Nicola d'Angelo*, ovvero da quell'artefice, figlio di Angelo che fu uno dei quattro figli del capostipite *magister Paulus*! Questo lo sappiamo da una epigrafe in cui l'artista si firmò e che si trova murata sul cuneo di chiave dell'arco mediano: NICO/LA. N/ANGELO. R/MANU/MAGI/STER. M/FECIT.
Si ritiene che il duomo sia stato realizzato tra il 916 e il 1106, mentre il campanile fu eretto tra il 1148 e il 1174, in perfetto accordo con la cronologia cosmatesca dei figli di *magister Paulus*.
Secondo gli studiosi, per la realizzazione di questa opera concorsero in quel periodo diverse maestranze, tra cui quella romana di Nicola d'Angelo e i suoi collaboratori e quelle siculo-moresche che si possono riconoscere in alcune decorazioni arabo-normanne che si stagliano lungo le fasce che separano i tre piani di cui è costituito.

[4] Giuseppe Fiengo, *Il Campanile di Gaeta*, in *Napoli Nobilissima*, vol. VIII, Napoli, 1969 pp.154-164

Nel campanile, le tracce "cosmatesche" dovute alla bottega romana, si confondono nella fusione di "*esperienze spaziali tardo-romane e bizantine*, *accanto ai temi islamizzanti*" (Fiengo). Brevemente si può descrivere il monumento come una torre, alta 55 metri poggiante su una base quadrata, composta da quattro piani con una cella campanaria ottagonale terminante in una cuspide dai torrini angolari di stile amalfitano. I piani superiori sono composti da murature di blocchi di calcare derivati da materiale di spoglio romano e di pietra locale, e rifiniture esterne in mattoni "animato da un finissimo registro decorativo di cornici in pietra e in cotto: di fasce, dai disegni estrosi e geometrici continuamente rinnovati, sorretti da mensole e da esili colonnine di marmo bianco; di scodelle maiolicate profuse in grande abbondanza…"
In uno dei piani si notano dei dischi verdi smaltati che costituiscono uno degli elementi romani di origine cosmatesca diffusosi poi anche in Abruzzo: "*in particolare* – continua Fiengo – *nella parte inferiore della fascia vi è una decorazione geometrica ad esagoni regolari, con nel mezzo stellette a vari colori, la quale più in alto diventa un magnifico disegno a semicerchi bianchi e neri*".

Il Candelabro

Il Granata (vedi nota 6) ipotizza che Nicola d'Angelo abbia lavorato anche agli arredi interni del duomo, coadiuvato da un altro grandissimo nome dell'arte cosmatesca romana, Vassalletto. Ipotesi basata su una presunta relazione stilistica tra il candelabro di Gaeta e quello della basilica Ostiense romana dove i loro nomi li ritroviamo associati incisi tra il basamento e il primo registro del candelabro per il cero pasquale:
EGO NICOLAUS DE ANGILO CUM PETRO BASSALLETTO HOC OPUS CO(M)PLEVI.
In questo caso Pietro Vassalletto, sarebbe il primo figlio del Vassalletto capostipite (attestato il 1130 e il 1154) di cui non conosciamo il nome, facendo combaciare perfettamente la cronologia in quanto Pietro Vassalletto è attestato in epigrafi datate 1180-1225 per cui possiamo immaginarlo in giovane età o in apprendistato a collaborare a Gaeta con il più maturo Nicola d'Angelo. Ma è una ipotesi rimasta isolata in quanto gli studiosi moderni cono concordi nel datare il candelabro agli anni Settanta del Duecento[5] trovando conferme nel fatto che il terribile sisma del 1231 devastò l'area campana e distrusse la cattedrale, pur tuttavia non avendo conferma alcuna della distruzione del candelabro antico.
Da parte sua il Fiengo (op. cit.) così descrive brevemente i reperti e il candelabro:
L'unico elemento medioevale integro dell'antico duomo è il Candelabro del Cero pasquale, pezzo scultoreo di grande singolarità, consistente in una colonna di m. 3,50 di altezza, la quale porta scolpiti in 48 riquadri, sistemati su quattro file verticali, 24 episodi della vita di Cristo e altrettanti di quella di S. Erasmo. La colonna monolitica è coronata da un capitello, ornato da una doppia fila di rosette, con uccelli variamente disposti, e da un abaco ottagonale, con foglie e fiori di papavero. La scultura, databile alla fine del XIII[6] *secolo, costituisce la più interessante rappresentazione ed il più prezioso ciclo iconografico della Campania, attribuibile ad un marmorario romano. Ciò trova conferma nell'affermazione del Toesca, che della produzione sculturale campana di questi artigiani, operanti tra l'altro a Terracina, Fondi, e ad Amalfi, ritiene che il candelabro di Gaeta ne sia, tuttavia, una tarda derivazione*".
L'errata datazione al XIII secolo che il Fiengo fa del candelabro di Gaeta, è confermata non solo dalla cronologia dei maestri Cosmati, se questi vi lavorarono, ma anche da un altro particolare che

---

[5] Manuela Gianandrea, Il perduto arredo medievale della cattedrale di Gaeta, in RolSA, Rivista online di Storia dell'Arte, n. 3, 2004: "*Roberto Tollo, dopo un'accurata indagine sui fatti storici della Gaeta del Duecento e sull'iconografia dei singoli riquadri del candelabro, sceglie di datare quest'ultimo, mi sembra correttamente, agli anni Settanta del Duecento, attribuendone l'esecuzione a maestranze educatesi nella bottega di Peregrino da Sessa*".
[6] Qui l'autore data erroneamente al XIII secolo il candelabro che, se firmato da Nicola d'Angelo e Pietro Vassalletto, non può essere più tardo del 1180 (ultima attribuzione epigrafica a Nicola d'Angelo).

traggo da Piergiorgio Granata[7] in contrapposizione con la tesi di Roberto Tollo a cui Manuela Gianandrea si associa: "*L'analogia tra i rilievi del candelabro gaetano e i registri del ciclo cristologico di quello romano, fanno dunque pensare che Nicola abbia iniziato l'opera alla fine del XII secolo e presumibilmente portata a termine dalla sua bottega nei primi decenni del XIII secolo…L'ipotesi è avvalorata dal fatto che in una formella del candelabro la città è descritta con tutte le sue torri ed il suo castello, cioè così come doveva apparire prima del 1230, anno in cui Federico II, in seguito all'alleanza che Gaeta aveva stipulato con il Papa, le fece abbattere insieme al castello stesso, ragion per cui l'autore della formella doveva aver operato prima di questa data, altrimenti avrebbe descritto una città mai vista*".
Ciò dimostra che i due maestri lavorarono al candelabro verso la fine del XII secolo, presumibilmente entro il 1180. Non abbiamo conferma del fatto, come scrive Granata, che l'opera potrebbe essere stata terminata, in seguito, dalle botteghe marmorarie romane di Nicola.
D'altra parte anche la Bessone Aureli credette di attribuire il gruppo scultoreo in cui è rappresentato Giona e l'uomo avvinghiato dal serpente alla bottega di Nicola d'Angelo, prima conservato nel Museo Diocesano, che avrebbe fatto parte del grande pulpito della cattedrale. Insomma, è lecito credere che il marmorario romano non sia stato incaricato di edificare solo il campanile, ma anche di realizzare buona parte del primitivo arredo della chiesa.

Le formelle e i reperti cosmateschi

Il Fiengo (op. cit.) ne accenna brevemente:
"*Numerosi sono i frammenti medioevali all'interno della chiesa, a cominciare dai superstiti pezzi dello smembrato ambone cosmatesco: alcune formelle a mosaico, decorate con motivi comuni agli altri amboni campani del XII e XIII secolo; due bassorilievi, murati sotto l'arco del campanile, rappresentanti il pistrice che ingoia e rigetta Giona, figurazione assai diffusa nei pulpiti dell'Italia meridionale; un gruppo di quattro leoncini sui cui dorsi poggiavano le colonne che sostenevano la Cattedra e di cui si conservano alcuni capitelli; un frammento del leggìo, con la consueta aquila dalle ali spiegate: essa ha gli artigli sulla testa di un vecchio, serrato tra le spire di un serpente ed eretto su di un leone, nelle cui fauci è un cane…*

Il resoconto più approfondito e di maggiore interesse che è stato pubblicato fino ad oggi sui reperti cosmateschi un tempo esistenti in Gaeta è stato fatto con molta diligenza dalla storica dell'arte Manuela Gianandrea, nell'opera citata. La studiosa ha analizzato, credo dopo averli anche visti di persona, i reperti come si presentavano nelle loro collocazioni originali fino al 2004, cioè dislocati tra il Museo Diocesano, l'interno della Cattedrale e nella chiesa di Santa Lucia.
Di queste "*disiecta membra*" delle suppellettili descritte dalla Gianandrea, alcuni sono dei plutei che un tempo formavano un ambone piuttosto grande, altri probabilmente andavano a formare forse parti di recinzione presbiteriale e cose simili. Allo stato attuale sono cambiate molte cose e non è facile stabilire un "catalogo" di questi reperti dispersi un po' ovunque, come vedremo in seguito. Così, la relazione di Gianandrea è forse l'unica "guida ciceroniana" che può darci una indicazione piuttosto precisa di ciò che fino al 2004 si conservava a Gaeta. Ne propongo quindi una breve sintesi, rimandando, per ulteriori approfondimenti, al testo dell'autrice per quanto riguarda i dettagli sui confronti e comparazioni stilistiche con altri reperti e amboni romani e campani.

"*La lastra murata attualmente* (nel 2004) *sulla parete destra della "navata vecchia", di forma quadrata, reca il motivo decorativo degli elementi intersecantesi a linea spezzata*". La Gianandrea trova analogie di questo tipico motivo nel pulpito di Terracina, di Minturno, di Sessa e in un reperto del museo lapidario della cattedrale di Anagni, ricordandone la tradizione originaria nei

[7] Piergiorgio Granata, *Gaeta: viaggio nell'arte. Pittura, scultura e arti minori dal medioevo ad oggi*, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2004, pag. 16.

prototipi siciliani visti nella Cappella Palatina di Palermo e quindi riferendo una possibile datazione al 1160/1170.
"*Nel Diocesano* – continua Gianandrea – *si conservano invece due lastre strettamente legate fra loro: la più grande, di forma rettangolare con i lati orizzontali più lunghi, reca al centro un disco che ha visto però la caduta del marmo che lo riempiva, incorniciato da un bordo a motivi stellari ottenuti con tessere di pasta vitrea blu/nere, rosse e oro: negli spazi di risulta si vedono a mosaico figure di uccelli. L'altro pluteo, un rettangolo con i lati verticali più lunghi, conserva ancora al centro un grande disco di serpentino, mentre agli angoli si posano quattro uccelli a mosaico*" e trova riscontro di queste figurazioni negli amboni di Sessa, di San Vittore del Lazio e di Caserta Vecchia.
"*Un terzo pluteo nel Museo Diocesano presenta una forma quasi quadrata recante una cornice con motivo "a corda" e al centro un riquadro più piccolo decorato con un fitto tappeto di piccoli triangoli*". L'autrice, d'accordo con il Matthiae, accosta stilisticamente questo reperto ad altri simili che formano il pulpito di Terracina, di Sessa Aurunca e di San Vittore.
"*Poco si può dire a causa delle ridotte dimensioni degli altri due frammenti di pluteo esposti nel Diocesano, tranne rilevare la presenza di motivi decorativi geometrico/vegetali in porfido e serpentino e ipotizzare una pertinenza ad un pavimento, visto il tipo di disegno e una certa vicinanza ai motivi della pavimentazione del presbiterio della cattedrale di Caserta Vecchia*".
Gianandrea aggiunge a tal proposito che nella cattedrale erano conservati alcuni lacerti dell'antico litostrato che necessitavano di una pulitura e ne riscontrava alcuni semplici motivi decorativi come quello a piccoli rombi e linee ondulate in marmo verde, porfido, giallo e bianco, trovando analogia con alcune parti del pavimento della cattedrale di Terracina e di Caserta Vecchia.
Tralasciamo qui di descrivere i leoni stilofori, tre in tutto di cui due nella cattedrale e uno nel Diocesano, ipotizzati ovviamente a sostenere un tempo le colonne del pulpito.

Sulle famose formelle di Gaeta, Anna Carotti così le descrive nell'aggiornamento all'opera di Bertaux, pubblicato nel 1978:

"Attualmente le formelle della chiesa di Santa Lucia di Gaeta, spostate forse in seguito ai restauri eseguiti intorno al 1931, rivestono la parete di fondo dell'altare alla quale si appoggia la mensa, sorretta sul davanti da due colonnine. Nella parete superiore sono collocati, ai lati del tabernacolo, quattro riquadri con figure scolpite, circondate da un listello intarsiato ricavato nel fondo della lastra; i rilievi raffigurano, da sinistra verso destra: l'aquila di S. Giovanni, l'angelo di S. Matteo, un grifo e una sirena con due code che si stringe al petto un pesce. Nella parte inferiore sono quattro formelle con motivi di croci, quadrati, rombi a intarsio. Nel rimaneggiamento le cornici a bande musive e a listelli classici di gusto classicheggiante, che inquadravano le formelle, sono state scomposte e manomesse; alcune di esse sono ora collocate intorno al fonte battesimale in fondo alla navata sinistra. Gli intarsi sono per lo più formati da frammenti di porfido a cui si mescolano tasselli vitrei rossi, oro, azzurri, turchesi, bianchi, gialli.
Era conservata un tempo nella chiesa "una lastra marmorea a facce curve, ornata, nel senso dell'altezza, di strisce smaltate in rosso e contornate da fasce bianche…", in seguito scomparsa[8].
Esiste inoltre, presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, Roma, una vecchia fotografia di alcune formelle scolpite con i simboli degli evangelisti S. Luca e S. Marco e con le figure di un cervo e di un basilisco, strettamente affini a quelle dell'altare. La fotografia, nella quella questi elementi sono collocati disordinatamente l'uno sull'altro insieme a frammenti di cornici, simili anch'esse a quelle dell'altare, è accompagnata dalla dicitura "frammenti scultorei della chiesa di Santa Lucia a Gaeta" (cat. n. 7505). Questa sembra essere l'unica testimonianza dell'esistenza di questi pezzi oggi scomparsi, che sono ignoti agli studiosi e

[8] In una nota, l'autrice dice che è inesatta la descrizione di questo pezzo fatta da P. Fantasia in *Sui monumenti medievali di Gaeta*, Napoli, 1919.

dei quali non sono riuscita a trovare menzione negli storici locali né ricordo alcuno presso il parroco e gli abitanti della zona.
Gli storici locali ritengono che i plutei conservati nella chiesa formassero in origine un ambone situato, secondo alcuni, nella chiesa di Santa Lucia o, secondo altri, nel duomo. La supposizione può trovare conferma nel carattere stesso delle formelle, che ricordano la decorazione a riquadri con figure di animali negli amboni prodotti negli *exultet*. Appare comunque sicuro che le tavole di S. Lucia dovettero far parte di un ambone diverso da quello dal quale provengono le due lastre con Giona e il gruppo dell'uomo e il serpente per i differenti caratteri stilistici del rilievo. Le formelle, considerate ora di marmorari meridionali ora di marmorari romani, sono state variamente assegnate al X-XI, al XII e al XIII secolo. Nel lato sinistro del presbiterio si vedono alcune tracce del pavimento a commessi marmorei."

Un'altra importante descrizione delle stesse formelle è data da Gianandrea:

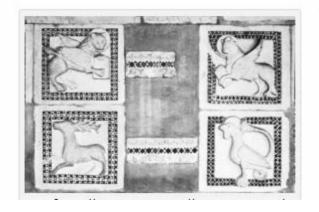
"*Dell'arredo medievale della cattedrale è probabile che facessero parte anche i plutei ora reimpiegati come dossale d'altare nella chiesa di Santa Lucia a Gaeta. Le formelle che costituiscono la lastra sono limitate da un bordo di marmo di eleganti ovuli e foglie e da una cornice a mosaico, formata da frammenti di porfidi a cui si mescolano tasselli vitrei rossi, oro, azzurri, turchesi, bianchi e gialli; quattro di esse sono decorate da sculture: nei due riquadri in alto a sinistra sono rappresentati un angelo che tiene tra le mani un libro aperto e un'aquila ad ali spiegate, chiari simboli degli evangelisti Matteo e Giovanni, in quella a destra un grifo e una sirena bicaudata. Le restanti quattro formelle presentano invece una decorazione a motivi geometrici.*
Completamente riassemblati in modo arbitrario, i pannelli non si presentavano in origine come li si vede ora e soprattutto erano uniti ad altre formelle gemelle oggi scomparse e note solo da una foto della Soprintendenza del Lazio in cui erano raffigurati il Toro e il Leone, simboli degli evangelisti Luca e Marco, e le immagini di un cervo e di un basilisco".

Mentre scrivo questo pezzo, è arrivata la notizia, pubblicata il 31 marzo 2011, ritrovamento di quattro antiche formelle appartenenti al presunto ambone della chiesa di Santa Lucia. La fonte è il blog internet dell'architetto Dario Del Bufalo da cui si legge[9]:

"*Nel corso delle ricerche storiche e documentali per l'ambone di Santa Lucia del XIII sec. che l'Arcidiocesi di Gaeta vuole riallestire nel Duomo, abbiamo identificato quella parte di ambone (pubblicata come scomparsa) con l'opera n. S9e5s oggi nel esposta nel Museo Isabella Stewart Gardner di Boston. Questo ambone composto dalle quattro formelle mancanti a Gaeta dal 1895, ricomparve a Boston nella Collezione Stewart Gardner nel 1897, venduto dalla ditta dell'antiquario Pio Marinangeli di Roma. Queste formelle con ritratti i simboli di San Marco, San Luca, il cervo e il gallo cedrone insieme alle altre quattro presenti a Gaeta, formavano un grande ambone che per la notevole dimensione non poteva appartenere alla piccola Chiesa di Santa Lucia (già Santa Maria in Pensulis X sec.) ma più verosimilmente al Duomo di Sant'Erasmo, come alcuni studiosi hanno evidenziato: S. Aurigemma e A. de Santis, Gaeta-Formia-Minturno, Roma 1955 p. 14. Nello stesso anno (1897) fu venduto al Museo da Pio Marinangeli, anche il famoso mosaico con la Medusa detto di Montebello, scavato nel 1892 nella proprietà del Cav. Alessandro Piacentini presso Prima Porta sulla Via Flaminia… Per l'ambone che è di proprietà della Chiesa o dello Stato, non essendoci prescrizione, se ne auspicherebbe il ritorno a Gaeta, se non risultasse una vendita lecita da parte del parroco di Santa Chiara nel 1895-6*".

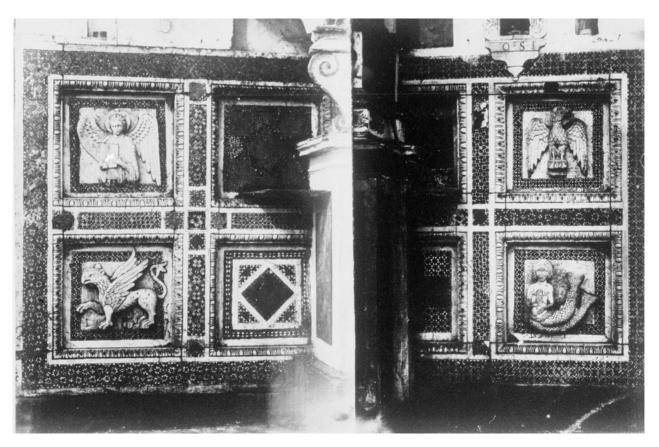
Il testo è accompagnato da due immagini.

---

[9] Dario Del Bufalo, *Ritrovato l'ambone perduto di Gaeta*, http://dariodelbufalo.wordpress.com/2011/03/31/ritrovato-lambone-perduto-di-gaeta/ , 2011.

Le 4 formelle ritrovate

Le 4 formelle in una foto antica della Soprintendenza

La chiesa di Santa Lucia è attualmente chiusa al culto ed è di proprietà del Comune di Gaeta. Di recente era stata allestita per attività culturali e per matrimoni civili, poi di nuovo chiusa per lavori di restauro. Le sue origini sono antichissime e risalgono al VII secolo. Mentre la struttura in cui vennero realizzate le prime presunte opere cosmatesche risale al XII secolo. La struttura, che attorno all'XI secolo aveva notevoli affinità con la vicina chiesa di Montecassino, venne modificata diverse volte nei secoli. Nel 1648 subì pesanti restauri barocchi e nel 1928 un restauro conservativo in cui fu distrutto l'antico altare barocco e il rifacimento dello stesso con alcuni elementi cosmateschi appartenenti ad un antico pluteo, forse derivato da un ambone le cui dimensioni fanno pensare che appartenesse più al duomo che non a questa chiesa. Ora alcuni lacerti di pavimentazione cosmatesca si trovano sui gradini del presbiterio, mentre ciò che avanza dell'antico pluteo è visibile nella facciata dell'altare. O forse sarebbe meglio dire "era visibile" nel frontale dell'altare in quanto da recenti notizie sembra che questi reperti siano spariti dalla chiesa, mentre con una delibera del 2008, il Comune di Gaeta concedeva in "comodato d'uso", l'ambone conservato nella chiesa di Santa Lucia, al Vescovado della stessa città il quale avrebbe provveduto a sistemarlo, provvisoriamente, nel Duomo di S. Erasmo, attualmente ancora chiuso al pubblico.
Vicende infinite e disordinate, quindi, che ancora oggi interessano una infinita traslazione delle opere cosmatesche sul territorio di Gaeta: dalle presunte formelle sparite nel 1895 e ritrovate a Boston nel 2011, al comodato d'uso di un ambone non bene identificato, e, infine, al presunto smantellamento e sparizione delle formelle che fino al 2008 abbellivano il paliotto d'altare della chiesa. Queste formelle, di cui ho riportato la descrizione di Anna Carotti, sono visibili in una foto d'epoca, risalente a prima del 1940, così come dovevano essere pervenute dall'antichità e come si vedevano nei plutei di una gigantesca recinzione o di un enorme ambone che poco si addice per dimensioni in una chiesa piccola come quella di Santa Lucia e, perciò, giustamente indiziato di essere proveniente dal duomo di S. Erasmo.

Da quanto si è potuto constatare, quindi, le famose formelle di Gaeta sono formate da ben due gruppi: il primo è quello che si vede nella foto antica in cui è possibile riconoscere le due lastre conservate forse ancora nello stato originario e poi nelle foto moderne nel nuovo riassemblaggio arbitrario nel dossale d'altare; il secondo gruppo è quello che era scomparso dal 1895 ed ora ritrovato nel Museo Isabella Stewart Gardner di Boston, come comunicato il 31 marzo 2011 dall'architetto Dario Del Bufalo.

Posso aggiungere che la descrizione di Anna Carotti e quella di Gianandrea conferma che almeno dalla fine degli anni ’70 e fino a circa il 2008, le formelle, che in origine dovevano essere come si

vede nella foto antica, erano state smontate e disposte sul fronte dell'altare nella chiesa[10] in questo modo: le quattro formelle con le raffigurazioni dei simboli religiosi messe in fila orizzontale nella parte superiore (per questo la Carotti e la Gianandrea nel descriverle dicono "da sinistra a destra…") mentre quelle con le figure cosmatesche sono in fila orizzontale in basso, come si riesce a intravedere da una foto recente circa 2008 ripresa durante una delle manifestazioni musicali che si sono svolte nella chiesa prima che fosse di nuovo chiusa per restauri.

In questa foto, risalente al prima del 2009, si vede l'altare nell'abside centrale e le formelle nella loro nuova disposizione. Qui sotto un dettaglio delle due formelle di destra e il confronto con quella antica che raffigura il leone alato.

Purtroppo, il chiaroscuro della foto antica sopra, non mostra in dettaglio il disegno geometrico di tre delle formelle cosmatesche. Di una possiamo ammirare il famoso "triangolo di Sierpinski" a decorazione delle campiture attorno al quadrato di porfido disposto in diagonale.

La Gianandrea riassume le varie ipotesi di datazione e attribuzione di queste lastre, che secondo Il Toesca e la Bessone Aureli, sarebbero di scuola romana, mentre secondo il Matthiae le affinità trovate con opere di scuola romane non sono sufficienti per attribuirle alle scuole cosmatesche. Infatti, secondo lo studioso i disegni geometrici testimonierebbero l'uso nelle due scuole delle stesse componenti locali e bizantine e data le lastre a secondo quarto del XIII secolo.
Anche la Gianandrea è più o meno dello stesso parere nella sua proposta di datazione la quale, dopo aver rilevato lo sconvolgimento delle lastre causato dall'arbitraria ricostruzione e da una sconsiderata opera di ripulitura che le ha sbiancate e "quasi candeggiate", cura una dettagliata descrizione artistica delle formelle e conclude: "*Mi sembra pertanto che i pannelli di Santa Lucia possano trovare un'adeguata collocazione cronologica alla metà del Duecento: l'eleganza, la dolcezza del modellato e la fortissima impronta antichizzante paiono infatti allontanare i rilievi sul piano del registro stilistico dalla "robustezza" e della resa contrastata delle maestranze attive in Campania nella prima parte del XIII secolo*".

[10] Nella delibera del 2008 del Comune di Gaeta e relativa alla cessione in comodato d'uso dell'ambone della chiesa di Santa Lucia, si legge: "*Visto il parere favorevole del Ministero per i Beni e le Attività Culturali del Lazio con il quale si precisa che i pezzi scultorei del fondale (dell'altare) non fanno parte della chiesa di Santa Lucia essendovi stati collocati circa una sessantina di anni fa e che pertanto, il loro spostamento presso il duomo cattedrale, oltre a ricostruire l'originarietà dell'intero ambone, libererebbe la zona absidale della chiesa di S. Lucia, ricostituendo l'antico spazio architettonico…*".

GAETA. LA SENSAZIONALE SCOPERTA DELL'ANTICO PAVIMENTO COSMATESCO

Il 3 luglio 2011 ottenni un permesso speciale dalla Curia Vescovile di Gaeta e dal parroco Mons. Sparagna, per effettuare un sopralluogo nell'interno del duomo e constatare finalmente come si presentava la situazione reale per quanto riguarda i reperti cosmateschi ivi conservati.
E' facile immaginare quale sorpresa e gioia abbia potuto provare quando all'improvviso mi trovai al cospetto di un pavimento cosmatesco di discrete dimensioni in fase di allestimento. Da dove sbucava questo sconosciuto monumento dell'*opus sectile*?
Il 6 luglio 2011 ottenni dalla Curia Vescovile le poche notizie che però svelano solo in parte il mistero. Pare che la chiesa, originariamente a sette navate, fosse dotata di un unico enorme pavimento cosmatesco che nel XVIII secolo fu smontato e accumulato nella settima navata, dove fu anche murato. Attorno al 2008 il Vescovo Mons. Bernardo D'Onorio dichiarò: "…*La Cattedrale si appresta a lavori straordinari di manutenzione come…la nuova sistemazione del presbiterio…il restauro del pavimento cosmatesco e la ricollocazione dell'ambone e del cero pasquale, vero gioiello della Gaeta medioevale*".
Infatti, proprio nel 2008, durante alcuni saggi e rilievi per il restauro architettonico della chiesa, furono ritrovati, dopo che di essi si era perduta ogni traccia e memoria (anche se pare che in qualche fonte se ne accennasse) i resti dell'antico pavimento cosmatesco ridotto ad una montagna di pietra costituita da tutti i suoi minuscoli "commessi marmorei". Al momento del mio sopralluogo il pavimento era in fase di riassemblaggio: tutti i componenti erano montati, spesso senza rispettare la simmetria policroma delle tessere, su pannelli rettangolari di carton gesso o materiale simile, o su pannelli più o meno quadrati nel caso di quinconce.

Allo stato attuale, è stata quasi completata la fascia centrale della navata, mentre molti pannelli già assemblati sono semplicemente appoggiati verticalmente, uno sull'altro, a qualche colonna della navata in attesa di essere montati.
Il pavimento presente sul presbiterio, prima del coro ligneo, è stato detto essere originale e non rimontato durante questi restauri, tutt'al più ritoccato da piccoli restauri. Se è così, abbiamo a disposizione parti significative di pavimento cosmatesco originale rimasto intatto almeno dai tempi del Rinascimento o del Barocco, o , forse, del tutto originale, come mi piacerebbe che fosse. Questo perché esso era stato coperto (e quindi "nascosto") sotto i tappeti e gli spessori che da tempi antichi erano stati incollati e sistemati sul presbiterio, così quando questi sono stati scollati e strappati durante i restauri del 2008, è venuto alla luce l'antico pavimento presbiteriale medievale.

Analisi del pavimento cosmatesco del duomo di Gaeta

Se è vero che il duomo di Gaeta era in origine dotato per tutta la sua superficie, sulla quale si stagliavano nove navate, di un pavimento cosmatesco unico, allora esso doveva essere di eccezionali dimensioni. Forse una parte del resto di tale pavimento potrebbe essere ancora nascosto sotto l'attuale coro ligneo nel presbiterio, mentre una parte di quel pavimento potrebbe essere stato trasportato, in epoca barocca, nella vicina chiesa di Santa Lucia, dove pure le formelle dell'antico ambone trovarono posto. Non è dato sapere quanto sia grande il pavimento cosmatesco ritrovato nel 2008 murato nella settima navata della chiesa e quanto di esso sia stato impiegato o si voglia impiegare per riportarlo all'antico splendore. E' probabile che sia stato deciso di utilizzarne solo una parte per abbellire la navata centrale del duomo, mentre per il resto di tenerlo ancora conservato in qualche altro modo. In questo mio studio posso solo attenermi alle informazioni che sono riuscito ad avere e a quanto ho potuto vedere con i miei occhi al momento del sopralluogo nella chiesa.
I pannelli rettangolari che andrebbero a costituire la fascia principale nella navata centrale, sono all'incirca una quarantina. Circa 34 di essi sono attualmente poggiati sull'attuale pavimento di cotto, come se si volesse vedere l'effetto visivo che ne deriva dal suo rimontaggio, e per fare una prova. I pannelli, numerati per facilitarne il riconoscimento, non sono completi in ogni dettaglio e

le tessere sono incollate in una mescolanza casuale di colori. La prima cosa che risalta agli occhi, è la predominanza del giallo antico. Quasi un 40% delle tessere mostra questo colore che da qualche tempo ho scoperto essere una forte caratteristica della bottega di Lorenzo, presente soprattutto nelle opere di Iacopo, che determina una spiccata eleganza dei motivi geometrici presenti nei pavimenti, che ben si accosta a quella ricercata classicità romana da cui i marmorari laziali erano fortemente influenzati.

Il pavimento del duomo di Gaeta mostra alcune caratteristiche stilistiche che ci porta a classificarlo come un'opera realizzata probabilmente in un periodo compreso tra la seconda metà e gli ultimi decenni del XII secolo. Questo lo si può ben stabilire osservando lo stile e la forma dei quinconce presenti sul pavimento del presbiterio rialzato che, se davvero originali, mostrano tutta la loro analogia ai pochi quinconce che si vedono nel pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino. Essi sono stilisticamente e tecnicamente prossimi ai quinconce realizzati da Iacopo e da Cosma e Luca nella cattedrale di Anagni, nel periodo compreso tra i primi anni del 1200 e il 1231, che testimoniano una vera e propria evoluzione del quinconce cosmatesco pavimentale ed eccezionale punto di riferimento per ogni altro possibile confronto, proprio perché datati e firmati.

Il pavimento di Gaeta sembra essere precosmatesco nella sua semplice concezione, nei semplici e ripetitivi motivi geometrici dei pannelli rettangolari che un tempo dovevano decorare le navate laterali della chiesa, ma prossimo ai veri pavimenti cosmateschi in alcuni suoi punti. Ciò potrebbe far pensare che un pavimento primitivo precosmatesco, possa essere stato restaurato e abbellito in epoca cosmatesca, come accaduto in molti pavimenti delle basiliche romane. I semplici motivi, sono quelli che si riscontrano in tutti i pavimenti coevi, anche romani delle prime botteghe dei maestri *Paulus* e Tebaldo. Motivi che per la maggior parte si riscontrano nel pavimento dell'abbazia di Montecassino e nei pavimenti precosmateschi che da esso derivarono negli anni successivi alla sua consacrazione, soprattutto in ambito campano. L'uso costante dei raccordi marmorei a forma di ***F***, utilizzati per collegare le fasce decorative tra i dischi dei quinconce, è un'altra caratteristica che appartiene in massima parte ai pavimenti precosmateschi. Tuttavia, il quinconce che è stato rimontato alla fine della striscia centrale di pannelli rettangolari e che si trova adesso proprio sotto il presbiterio rialzato, sembra essere una delle prime opere cosmatesche della bottega di Lorenzo.

Una nuova attribuzione alla bottega di Lorenzo?

Il quinconce che si trova sotto il presbiterio è, a parer mio, di chiara fattura cosmatesca della bottega di Lorenzo. L'uso generoso del giallo, i motivi geometrici delle fasce decorative e soprattutto il disco centrale, che è un capolavoro cosmatesco, sono per me una chiara firma o di Lorenzo o del figlio Iacopo. Stessi stilemi se ne trovano a profusione nella cattedrale di Anagni.

In questo caso però, non sono sicuro che l'intero quinconce sia stato rimontato come doveva essere in origine. Le campiture decorative tra i dischi, infatti, appaiono essere troppo "grossolane" rispetto all'apparato musivo originario con il quale l'intero pannello era stato concepito. E' raro, se non improbabile, che un quinconce come questo fosse decorato dai maestri romani nelle campiture tra i dischi con soli motivi geometrici *ad quadratum* semplici e con tessere di formato medio grande. E' possibile, invece, che esso sia stato riassemblato con parti autentiche, come il disco centrale intero che appare essere intatto e di straordinaria bellezza e rifinitura, dove si scorge tutta la maestria e perfezione del lavoro originario, con le tessere incastrate millimetricamente tra loro, e come le fasce decorative curvilinee con almeno tre degli altri dischi esterni con la loro decorazione a minuti triangoli raggianti, mentre le campiture potrebbero essere state rimontate in modo arbitrario. Infatti, le fasce decorative curvilinee, le piccole decorazioni circolari attorno ai dischi e il disco centrale, mostrano una simmetria policroma quasi perfetta, se si esclude qualche piccolo ritocco dove le tessere minute erano andate perdute, mentre le campiture con il motivo *ad quadratum* risultano essere totalmente asimmetriche nei colori ed inappropriate stilisticamente all'intero quinconce.

Il disco centrale è stupefacente nella sua perfezione e mostra come doveva essere il vero lavoro dei maestri Cosmati. Rimasto intatto, sia nelle grandi tessere oblunghe rosse che in quelle minute triangolari della decorazione centrale, ci offre una opportunità unica di immaginare quale bellezza doveva avere un pavimento cosmatesco veramente originale, nello splendore di tutta la sua perfezione cromatica e geometrica. Qui si vedono le tessere incastrarsi le une con le altre in modo millimetrico, e la perfezione di tale lavoro la si vede soprattutto nell'adiacenza delle tessere oblunghe con quelle centrali che vanno a formare una stella a quattro punte finissima, decorata all'interno con il famoso pattern del "triangolo di Sierpinski". La sottigliezza del taglio delle punte della stella mostra chiaramente la perfezione del lavoro originale del maestro marmorario. Anche questo dettaglio dovrebbe essere preso a prestito quale elemento di comparazione quando si osservano e si valutano altri pavimenti cosmateschi, sapendo di trovarsi quasi sicuramente di fronte ad un'opera manomessa da restauri se non addirittura smontata e rimontata, con le classiche ed evidenti "fughe" tra le tessere da cui, a volte, fuoriesce addirittura la malta sottostante!
Qui si legge la perfezione del taglio del marmo e dell'incastro e l'omogeneità del disegno che, nella sapiente fusione de colori disposti simmetricamente, si mostra in tutta la sua eleganza.
Questo è il vero lavoro dei Cosmati che oggi è possibile ammirare solo in alcuni rarissimi frammenti e lacerti pavimentali, mentre è andato inesorabilmente perduto nella totalità dei pavimenti considerati nella loro completezza. Non esiste al mondo un pavimento cosmatesco intatto. Al più, solo pochi frammenti, fortunatamente scampati alle distruzioni, all'incuria e alle manomissioni. Questo può esserne uno dei più bei esempi, insieme a quelli che abbiamo visto nei volumi di questa collana di arte cosmatesca.
Il pavimento del duomo di Gaeta si mostra ora con un velo di opacità perché ha accumulato polvere e sporcizia in questi tempi, ma una volta pulito e lucidato, ritornerà a splendere come tutti gli altri pavimenti simili.
Al centro della navata, lungo la fascia centrale costituita dai pannelli rettangolari, troviamo un altro esempio del lavoro originale. Un'altra firma che richiama univocamente la bottega di Lorenzo. Un disegno che è uno dei simboli stessi dei maestri Cosmati e che ad oggi non riesco a dargli un nome preciso, come è stato fatto per le guilloche e per i quinconce. Eppure si tratta di un disegno che rappresenta una forma esplicita dei Cosmati nelle decorazioni dei portali, come a Civita Castellana, le cui tracce più antiche si riscontrano all'inizio della bottega di Lorenzo e Iacopo in uno dei poggioli dell'ambone della chiesa di S. Maria in Aracoeli a Roma. Non di rado lo stesso disegno lo si vede anche nei pavimenti, sia del Lazio che della Campania e proprio per questo ne ho già accennato in questa collana di arte cosmatesca. Mentre, però, per gli altri disegni è stato dato un nome abbastanza appropriato per denominarli, in questo caso non ho trovato una definizione che lo rappresenti univocamente. Per comodità, quindi, lo denominerò semplicemente "girale cosmatesca", intendendo una serie di uno o più dischi collegati tra loro verticalmente (come nel caso dei portali), oppure orizzontalmente (come nel caso dei pavimenti e fregi di portici), da lunghe fasce decorative che dopo aver corso parallelamente lungo il perimetro della fascia, girano, sopra e sotto, per metà attorno a ciascun disco. Al centro, tra le due fasce perimetrali, vi sono delle campiture decorative.
Di queste girali cosmatesche i maestri Cosmati ne furono forse gli inventori e i maggiori artefici, e divenne così radicata nello stile dei pavimenti in *opus sectile* che essa fu utilizzata molto spesso anche nei pavimenti di stile siculo-campano.
La "girale" di Gaeta è semplice, perché è costituita da un solo disco centrale, ma è ovvio che essa rappresenta solo una piccolissima parte di una girale ovviamente molto lunga, come doveva essere nello stile dei Cosmati. Probabilmente faceva parte di una decorazione pavimentale che correva per una intera navata, delle nove che costituivano la chiesa originariamente. Infatti, lungo la stessa fascia, si trova una seconda girale di eguale grandezza ma di disegno diverso. Il frammento viene qui utilizzato come abbellimento della fascia centrale in fase di riassetto. E anche in questo caso si osservano le stesse caratteristiche del quinconce visto prima: il disco centrale pressoché perfetto nella sua realizzazione che mostra tagli e aderenze precisissime, millimetriche, con la stella a quattro punte e le decorazioni di tessere triangolari su sfondo giallo (cioè costituito da tessere

triangolari gialle in alternanza a quelle rosse). Perfetta anche la simmetria dei colori! Buon lavoro si nota anche nelle due fasce decorative esterne una di quadratini rossi e verdi su sfondo bianco e l'altra con il motivo a quadratini gialli disposti diagonalmente nella fascia centrale. Non si può dire la stessa cosa delle campiture esterne dove la ricostruzione moderna delle tessere mostra la mescolanza casuale dei colori e gli spazi vuoti ancora da riempire.
La seconda girale (procedendo dal quinconce verso l'inizio della navata) è costituita da un disco di porfido rosso circondato da una fascia di piccoli triangoli raggianti gialli, mentre le due fasce decorative mostrano una disegni geometrici di stelle rosse e verdi a sei punte su sfondo giallo e l'altra il classico disegno a "farfalla" o di stella ottagonale formata da piccoli triangoli e quadratini rossi e verdi. Il resto del pavimento ricostruito su questa fascia è formato semplicemente da rettangoli esibenti i seguenti motivi decorativi classici.

Pattern del pavimento nella navata centrale

La mescolanza casuale dei motivi geometrici riassemblati lungo la fascia centrale della navata non consente di stabilire nulla sull'unitarietà ed omogeneità del disegno originale. Possiamo solo osservare quali tipologie di disegni sono stati ricostruiti in modo arbitrario e dedurre da essi quali dovevano essere i motivi geometrici utilizzati in origine per decorare la chiesa con il pavimento cosmatesco. Si deve osservare, innanzitutto, che per coprire una superficie come le 7 o 9 navate di cui era dotata la chiesa primitiva, la quantità di materiale lapideo per formare i motivi geometrici oggi osservati è assolutamente inadeguata e non basterebbe a coprire la sola navata centrale rimanente. Tuttavia, la tipologia dei motivi riscontrati e la loro frequente ripetizione, fa supporre che molto sia andato perduto nel tempo e poco si sia salvato, a meno che il cumulo di tessere ritrovato ammucchiato nella settima navata non sia stato del tutto impiegato nella ricostruzione dei pannelli moderni.
Si può avere una chiara idea dei motivi geometrici più frequenti che un tempo costituivano il pavimento originale nelle immagini della tabella I.

01
02
03
04
05
06
07
08
09
10

Nei dieci esempi della tabella precedente, si può osservare la mancanza di un repertorio geometrico adeguato ad un pavimento cosmatesco di tale portata e dimensioni. Più o meno dieci pattern in tutto, nella navata centrale, comprese le fasce decorative! E' quanto meno singolare constatare l'inspiegabile assenza di motivi derivati da pattern molto comuni nei pavimenti precosmateschi e cosmateschi: i rombi, gli esagoni semplici e inscritti giusto per citarne un paio che sono sempre ben presenti in altri luoghi. Non è dato sapere se questo dipende da una scelta del personale che sta rimontando il pavimento o dal fatto che il materiale ritrovato offre solo questa piccola parte del repertorio cosmatesco. Qui abbondano e si ripetono costantemente, come mostrano le immagini, i motivi che impiegano quadratini, ben conosciuti nei pavimenti di Iacopo e Cosma a Ferentino e ad Anagni, come in molte chiese romane. Gli altri pattern sono anch'essi primitivi e derivati dal repertorio precosmatesco, già presenti nel pavimento di Montecassino, mentre lo stile nella forma e nei colori, richiama costantemente l'opera della bottega di Lorenzo e il figlio Iacopo.
E proprio a questo proposito, è necessario ricordare che Lorenzo di Tebaldo (le cui opere sono attestate tra il 1162 e il 1190) fu coetaneo, più o meno, di Nicola d'Angelo (attestato da1148 al 1180) che iniziò il campanile del duomo di Gaeta e forse il candelabro per il cero pasquale. Il pavimento potrebbe essere quindi un'opera di Lorenzo che avrebbe potuto lavorare quasi contemporaneamente a Nicola d'Angelo. D'altra parte è da considerare che il duomo di Gaeta fu consacrato da papa Pasquale II (il papa dei pavimenti precosmateschi) nel 1106 e che per l'occasione avrebbe potuto incaricare il marmorario Tebaldo, capostipite della bottega di Lorenzo, per realizzare il primo pavimento. In seguito, il figlio Lorenzo, avrebbe potuto restaurarlo ed abbellirlo al tempo in cui Nicola d'Angelo costruiva il campanile. Tuttavia, le tracce rimanenti che si possono vedere oggi, insieme a considerazioni di tipo stilistico, mi portano a vedere nel pavimento del duomo di Gaeta una maggiore preponderanza di elementi caratteristici dell'opera di Lorenzo e Iacopo e ad una datazione come termine *ante quem* del 1170, e *post quem* del 1231, anno in cui un devastante terremoto avrebbe potuto distruggere buona parte dell'opera. Personalmente però credo che il pavimento fu realizzato dalla bottega di Lorenzo tra il 1170 e il 1200 il che costituisce una testimonianza storica di grande valore in quanto ricollega, confermandola, la presunta attività di questa bottega a sud del Lazio e in particolare a Terracina, forse a Fondi e sicuramente a Gaeta.

Pattern della tabella precedente:
01. Tessitura a 45° di quadrati inscritti e croce di quadratini.
02. Tesitura a 45° con una fila di quadrati disposti di punta e una fila di quadrati alternati scomposti in elementi minori: uno di 4 tessere rettangolari intorno ad un quadrato orizzontale; l'altro di 5 quadratini disposti a forma di croce.
03. Tessitura a 45° con una fila di quadrati uniformi disposti di punta e una fila di quadrati disposti di punta e scomposti in elementi minori triangolari ed un quadrato centrale. Un pattern "centripeto" se così si può definire con i triangoli bianchi che puntano verso il centro del quadrato.
04. Tessitura a 45° con motivi *ad quadratum* e quadratini inscritti in altri quadrati.
05. Tessitura a 45° con due fine di quadrati disposti di punta. La fila centrale è fatta di quadrati gialli, le file al di sopra e al di sotto di quella centrale sono scomposte in elementi minori triangolari per metà di ciascun quadrato e a colori alterni.
06. Tessitura a 60° *ad triangulum* di esagoni intersecantisi. In un triangolo formato da tessere a forma di losanghe e triangoli, è inscritto un esagono formato da sei losanghe, in cui è inscritta una stella a sei punte formata da sei triangoli adiacenti a sei lati di un esagono uniforme centrale. E' il pattern più complesso dell'intero repertorio.
07-08. Quadratini disposti di punta
09. Stella ottagonale formata da tessere triangolari.
10. Stella a sei punte inscritta in un esagono.
Seguono le immagini del pavimento in fase di rimontaggio nella navata principale.

Il pavimento in fase di montaggio nei singoli pannelli, veduta dall’ingresso della chiesa.

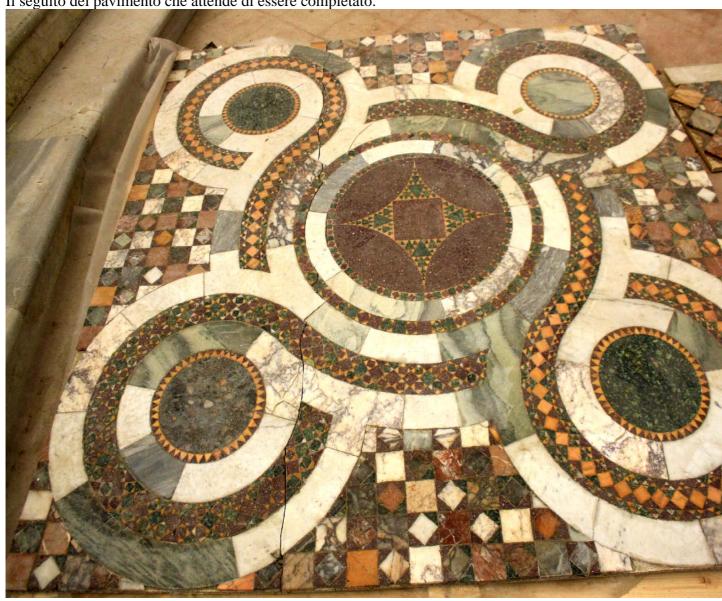
Il pavimento nella navata principale, con il quinconce che termina sotto il presbiterio, come si vede dal piano del presbiterio rialzato. Il pannello con il quinconce, come tutti gli altri pannelli, non è fisso e quindi può essere spostato e posizionato nel modo desiderato.

Pannelli in atto di allestimento

L'inizio del pavimento nella navata

La prima “girale cosmatesca” con il disco di porfido rosso al centro. Si notano i principali pattern che costituiscono i motivi geometrici di questa fascia centrale. E’ indubbia la mano di Lorenzo o Iacopo.

La seconda “girale cosmatesca”, bellissima nella sua perfezione del disco centrale, e nella simmetria policroma.

Il seguito del pavimento che attende di essere completato.

Il bellissimo quinconce che si trova sotto il presbiterio. Si notano i classici colori che caratterizzano lo stile di Lorenzo e Iacopo e la chiara incongruenza dei motivi ricostruiti nelle campiture.

Il disco centrale è un vero capolavoro di taglio lapideo e del mosaico geometrico. La perfezione di come sono state incastrate le tessere è un esempio da tenere in conto nei confronti con altri pavimenti dello stesso genere. Il reperto è originale.

Il pavimento del presbiterio del duomo di Gaeta

Stando alle notizie avute da personale del locale Museo Diocesano e della Curia Vescovile, il pavimento attualmente visibile sopra il piano del presbiterio rialzato, in adiacenza degli stalli lignei del coro, sarebbe "originale". Ciò può voler dire due cose. La prima, che il pavimento sia effettivamente originale, cioè intatto da quando ci è stato lasciato dai maestri che lo realizzarono; la seconda, che il pavimento sia originale nella sua struttura, ma alterato nel tempo da restauri e manomissioni. In questo secondo caso, l'entità di tali alterazioni può essere in parte valutabile attraverso l'osservazione diretta del manufatto, in parte resta sconosciuta se non sufficientemente documentata da fonti storiche. Ciò che si rende evidente, per ora, è che il pavimento non dovrebbe essere stato riassemblato in epoca recente, essendo stato riscoperto nel 2008 all'epoca in cui vennero strappati i rivestimenti del presbiterio che lo coprivano totalmente.
Non è dato sapere se tale pavimento continui sotto quello attuale sul quale esistono gli stalli lignei del coro, qualche ricerca in tal senso sarebbe auspicabile.
Ad ogni modo, come era in uso per tutti i pavimenti che venivano ideati e realizzati nelle zone presbiteriali, anche questo del duomo di Gaeta rispetta le regole cosmatesche delle ricche decorazioni e di riquadri composti essenzialmente da *rotae* porfiretiche e quinconce per esaltare l'importanza del presbiterio rispetto al resto della chiesa.
Sul pianerottolo compreso tra i due gruppi di gradini per mezzo dei quali si accede al presbiterio e al coro ligneo, esistono due file di quattro riquadri rettangolari e quadrati, non perfettamente simmetrici. Al centro vi è una fascia principale delimitata da listelli marmorei di diversa tipologia, misura e colore, principalmente antichi, ma che non appaiono essere del XII secolo, ciò che potrebbe far pensare ad un adattamento, recupero e ripristino di parte dell'antico pavimento già in epoca barocca. La fascia è composta da tre quinconce a cui si alternano due *rotae*. Come nel pavimento della navata, anche qui il giallo antico è il colore predominante e richiama alla mente l'opera dei maestri della bottega di Lorenzo. Tuttavia, i tre quinconce del presbiterio sono sensibilmente diversi per concezione e tipologia da quello del pavimento della navata e sembrano appartenere ad un'epoca di qualche decennio anteriore, sembrano cioè coevi ai quinconce dei pavimenti precosmateschi realizzati a partire dai primi decenni del XII secolo. Nessuno dei tre presenta decorazioni nei dischi centrali o in quelli esterni, utilizzando dischi porfiretici omogenei, prevalentemente di colore rosso antico e porfido verde. La pavimentazione musiva avrebbe dovuto continuare, se fosse rimasta originale, anche nelle zone immediatamente successive a quella centrale dove invece non è rimasto nulla. Tutto ciò, insieme agli altri dettagli che tra poco saranno visti, rafforza l'idea che anche questo pavimento non è perfettamente originale, ma rimontato in epoche successive alla sua prima realizzazione.
Anche in questo caso troviamo campiture di decorazione tra i dischi dei quinconce e delle *rotae* formate da tessere solitamente sovradimensionate rispetto a quelle normalmente utilizzate in tali contesti. Per esempio, nei pavimenti della cattedrale di Anagni, le tessere utilizzate dai Cosmati per decorare le campiture dei quinconce sono sottodimensionate, proporzionalmente, rispetto a quelle utilizzate per i motivi geometrici delle ripartizioni rettangolari nelle fasce laterali. Quindi, siccome i pavimenti di Ferentino e Anagni sono da prendersi a modello per ogni comparazione stilistica, possiamo affermare che in questo del presbiterio del duomo di Gaeta le campiture sono state arbitrariamente ricostruite in epoche successive. Ciò è dimostrato, peraltro, anche dalla casuale mescolanza dei colori delle tessere che non tengono conto di alcuna simmetria, cosa che invece viene perfettamente rispettata in alcuni frammenti del pavimento dove l'opera originale dei maestri marmorari si è salvata ed è arrivata a noi intatta.
I pochi frammenti che rispondono a questa considerazione sono senz'altro quasi tutti i dischi dei quinconce, con le loro piccole decorazioni di triangoli raggianti e le fasce decorative delle *rotae*. In particolare, una di queste è di una bellezza straordinaria e se tutto il pavimento un tempo doveva dare l'emozione che questo disco da solo riesce a scuotere nell'animo, possiamo ben immaginare che effetto doveva produrre in chi entrava nella chiesa sovrastato da tanta armonia.

Il disco centrale di una delle due *rotae* sul presbiterio

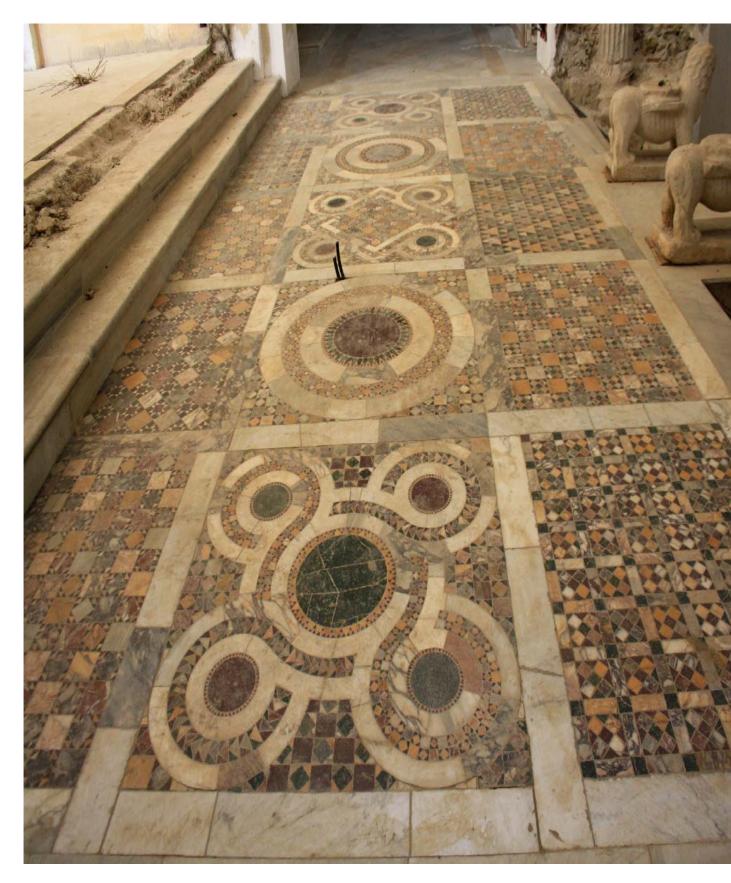
La figura sopra, mostra l'eccezionalità di un reperto largamente originale in cui si osservano dettagli che difficilmente possono essere visti in altri pavimenti cosmateschi. Ovviamente le parti meglio conservate sono da considerarsi solo le fasce decorative circolari in quanto le fasce di marmo sembrano essere più recenti. In particolare è di straordinaria bellezza la fascia dei triangoli rossi raggianti su sfondo giallo che circondano il disco di marmo grigio. Anche qui gli incastri sembrano netti, si presentano come un disegno a penna tanto da non dare nemmeno l'impressione che il fondo giallo è costituito da tre tessere triangolari disposte in verso opposto ai triangoli rossi. L'uniformità delle tessere gialle in entrambe le fasce è un indice di originalità, sebbene una parte delle tessere potrebbe essere stata risistemata nelle proprie celle in seguito a qualche rottura. Infatti, la disposizione delle stesse nella corona circolare esterna è meno precisa rispetto agli incastri e alla disposizione delle tessere nella fascia interna attorno al disco centrale. Generalmente nei pavimenti disastrati ho potuto osservare, specie per quanto riguarda le tessere gialle, una mescolanza di colori diversi nel tentativo di avvicinarsi il più possibile al colore originale, pur senza riuscire ad ottenere una uniformità cromatica come la si vede in questo esempio. E ciò vale in modo particolare per il colore giallo, evidentemente più difficile da rimpiazzare con tessere dalle stesse sfumature cromatiche. E qui, di tessere dalle sfumature sensibilmente diverse, dal giallo predominante se ne vedono ben poche, segno che il reperto non ha subito gravi manomissioni.

Il pavimento del presbiterio nel duomo di Gaeta. Si vede la fascia centrale con i tre quinconce e le due ruote, mentre a destra e a sinistra vi sono i cinque pannelli con i motivi geometrici soliti. La tipologia dei quinconce è molto vicina stilisticamente a quella dei pavimenti precosmateschi discendenti da Montecassino.

Fig. 01 Il primo quinconce

Fig. 02. Il secondo quinconce

Fig. 03. Il terzo quinconce

Fig. 04. La prima ruota

Fig. 05. Dettaglio della prima ruota.

La figura 05 mostra ancora un reperto di eccezionale valore storico. Ancora più della seconda ruota vista in precedenza, questo sembra essere assolutamente autentico, con il disco di porfido rosso antico al centro che mostra varie lesioni longitudinali. Ritorna la bellezza del lavoro originale, come concepito dal maestro cosmato. Ancora il giallo predomina come colore di sfondo. Questo pattern lo si ritrova in molti pavimenti cosmateschi ed usatissimo da Cosma nella cattedrale di Anagni. Le tessere a forma di goccia, come visto a suo tempo nello studio su Anagni, in realtà sono sagomate nella parte larga a formare una sorta di trapezoide asimmetrico, ciò che si vede solo ingrandendo il dettaglio. Anche in questo caso gli incastri sono stupefacenti e se negli altri esempi visti le tessere minute mostrano la difficoltà di essere recuperate e risistemate negli appositi vani, qui sono talmente perfette da apparire come uno sfondo giallo unico. Eppure tra la base ed un'altra delle tessere a goccia verdi, vi è una tessera triangolare gialla ed altre tre coprono gli spazi rimanenti attorno a quella triangolare rossa. Simmetria policroma perfetta, come è evidente. Cosa che quasi mai si osserva nei pavimenti manomessi o restaurati prima del XX secolo. Nonostante l'incuria e il tempo trascorso, si vede bene i taglio perfetto delle tessere e il loro incastro che non lascia scoperto nemmeno un millimetro di fuga tra di esse. Questo era ed è da considerarsi il vero lavoro dei maestri Cosmati. Così dovevano apparire tutti i pavimenti cosmateschi ed è su questi esempi, di assoluta importanza, che devono basarsi tutte le possibili valutazioni nell'analisi e studio degli altri pavimenti, prima ancora di lasciarsi andare a mistiche proporzioni e magiche misurazioni tra improbabili rapporti delle dimensioni dei dischi di guilloche e quinconce, o dei riquadri che li contengono, quando poi si scopre che buona parte, se

non tutto il pavimento è stato smontato e rimontato arbitrariamente, perdendo così ogni spirito e intento della vera arte cosmatesca.

Fig. 06. Dettaglio di una ruota dalla chiesa di S. Clemente in Roma

La fig. 06 mostra un esempio di confronto in cui si vede una porzione della fascia decorativa circolare intorno ad un disco di porfido rosso. Anche qui si hanno le tessere sagomate a forma di trapezoidi asimmetrici, per dare l'effetto della forma di "goccia", pur senza ottenere però un effetto chiaro. Ma l'importanza che se ne ricava con il confronto del reperto di Gaeta (fig. 05) è evidente. Qui le tessere sono rimontate arbitrariamente e mescolate nei colori, sia quelle grandi che quelle piccole. Nessuna simmetria dei colori è rispettata, inoltre le tessere bianche sembrano non essere antiche e le fughe tra le tessere denunciano la malta sulla quale furono poggiate per il rimontaggio, mostrando una scarsità di incastro delle stesse che non si addice al lavoro dei Cosmati. Tutto ciò non si vede nei reperti scoperti nel duomo di Gaeta, se non in quelle porzioni di pavimento chiaramente manomesse. Questo è solo uno dei tanti esempi di confronto che è possibile fare, una volta che si hanno a disposizione reperti la cui originalità è accertata, come quelli visti sopra provenienti dalla cattedrale di Gaeta.

Fig. 07 Il disco centrale del primo quinconce.

La predominanza del giallo nei pavimenti cosmateschi può essere ormai un sinonimo dell'opera della bottega di Lorenzo. Similmente, anche nel pavimento della basilica dei Santi Quattro Coronati a Roma, si osserva un uso della stessa tipologia cromatica del giallo a conferma della mia ipotesi che anche in quel caso i lavori cosmateschi furono affidati forse prima a Lorenzo (pavimento pre-comatesco), poi, per discendenza, a Iacopo (rinnovamento in cosma-tesco), fino a terminare nel 1247 con i figli Cosma e Luca il pavimento della Cappella di San Silvestro nella stessa basilica romana.

I quattro dischi del quinconce asimmetrico (fig. 02) pure sembrano essere originali e mantengono una perfetta corrispondenza cromatica nella disposizione delle tessere, nonché una ottima uniformità tipologica delle stesse. Anche le campiture esterne sono simmetricamente corrette, ma per le decorazioni interne le tessere presentano colori diversi che dimostrano sicure manomissioni. Infatti, penso di essere nel giusto credendo che il pavimento sul presbiterio sia stato rimontato in epoca non antica, forse nel XVIII o XIX secolo, utilizzando parte del materiale originale, come i dischi di porfido e gli anelli decorativi, mentre le tessere sono state rimontate arbitrariamente senza tenere conto di tutti i fattori stilistici che abbiamo visto. Da quanto osservato, è quindi probabile che alcune intere sezioni pavimentali siano state asportate e rimontate integre,come i dischi e le fasce decorative.Va osservato, solamente, che le tessere dei motivi delle campiture nella fascia centrale con i tre quinconce, sono proporzionalmente ridotte rispetto a quelle utilizzate per i motivi geometrici dei rettangoli adiacenti.
E' ovviamente inutile tentare qualsiasi tipo di considerazione iconologica o di significati proporzionali perché il pavimento non credo che corrisponda, nella sua unitarietà attuale, a come fu concepito in origine dai marmorari romani.
Pur non essendo molto diversi per tipologia, alcuni dei motivi geometrici presenti sul pavimento del presbiterio possono sommarsi al repertorio del pavimento in fase di montaggio nella navata principale. I principali sono i seguenti.

Come è evidente, sono pattern notissimi del repertorio cosmatesco e tutti mostrano le condizioni di un pavimento rimontato, senza tenere conto delle simmetrie dei colori delle tessere, fatta

eccezione, forse, di una parte del pannello con il motivo a triangoli scomposti che sembra essere più curato e forse originale.

Conclusioni sul pavimento del duomo di Gaeta

In conclusione, si può dire che il pavimento cosmatesco del duomo di Gaeta, attualmente in fase di rimontaggio, mostra negli elementi stilistici intrinseci delle varie parti che lo compongono, al di la delle possibili interpretazioni arbitrarie che può subire in fase di riallestimento, una tipologia che può essere avvicinata ai pavimenti della stessa specie realizzati dai maestri marmorari romani tra la metà del XII e i primi anni del XIII secolo. Alcune analogie possono essere ritrovate nei pavimenti precosmateschi, come quello di Montecassino, in particolare nella forma e nell'aspetto dei semplici quinconce che ornano il pavimento del presbiterio rialzato. Nello stesso tempo, il quinconce che è stato rimontato nella fascia longitudinale della navata centrale mostra, invece, caratteristiche proprie dello stile della bottega cosmatesca di Lorenzo e Iacopo, specie per la decorazione del disco centrale e dell'evoluzione che presenta rispetto ai quinconce di epoche anteriori. Lo stesso si può dire dei pannelli ricostruiti con i semplici motivi geometrici, tra i quali ritroviamo due "girali" tipiche dell'arte dei Cosmati. La predominanza assoluta del giallo antico, nelle sequenze delle decorazioni delle girali, dei quinconce e delle *rotae* sul presbiterio, è, per mia esperienza, associabile solamente alla *romano opere et maestria* della bottega di Lorenzo il quale, potrebbe essere arrivato a Gaeta insieme a Nicola d'Angelo negli ultimi decenni del XII secolo e aver lavorato in contemporanea mentre quest'ultimo dirigeva i lavori di costruzione del campanile del duomo.
Il fatto che papa Pasquale II abbia consacrato la chiesa nel 1106, non può escludere la possibilità che per quell'occasione il papa dei pavimenti precosmateschi abbia potuto far realizzare un primitivo pavimento musivo la cui committenza potrebbe essere stata data al capostipite dei Cosmati: maestro Tebaldo padre di Lorenzo. Infatti, non è da dimenticare che in quei tempi, le committenze relative a questi lavori venivano affidate ad una bottega la quale veniva poi interpellata di generazione in generazione nei decenni successivi, come credo sia accaduto, per esempio, nella chiesa dei Santi Quattro Coronati a Roma, dove, secondo me, la prima committenza fu affidata a Lorenzo, quindi a al figlio Iacopo per i restauri e a Cosma e Luca verso il 1246 per il pavimento della Cappella di San Silvestro nello stesso complesso religioso.
Dato che molti dei pezzi che costituivano l'antico arredo liturgico del duomo, cioè quelle che vengono chiamate le *diesecta membra,* hanno subito diverse sorti, tra trafugamenti, vendite e spostamenti in altre chiese, come i plutei di un presunto ambone nella chiesa di Santa Lucia e che oggi sono ritornati in sede nel duomo, è possibile che anche parte del pavimento, al tempo in cui fu smantellato ed accumulato nella settima navata, possa essere stato in parte trasferito in altri luoghi. E' probabile, quindi, che il piccolo lacerto pavimentale che si trova in prossimità dell'altare nella chiesa di Santa Lucia, pure possa provenire da quello del duomo, ma non ho avuto la possibilità di vederlo da vicino e quindi non posso dire qualcosa di preciso in merito.
Il pavimento della navata centrale sta per essere rimontato su pannelli che poi accostati tra loro formeranno una sorta di fascia centrale musiva. Il pavimento del presbiterio rialzato mi è stato detto che non è un rimontaggio attuale, ma che si trovava già così al tempo in cui è stato riportato alla luce strappando i tappeti che lo nascondevano dall'epoca barocca. Però, dalla mia analisi, è emerso che esso è comunque un pavimento incompleto, ricostituito in modo arbitrario, restaurato più volte e che mostra tutte le caratteristiche delle sue vicissitudini. Entrambi i pavimenti quindi, sono rimaneggiati, ricostruiti in modo arbitrario e non corrispondenti in alcun modo a quello che doveva essere l'assetto originale dell'antico pavimento cosmatesco. Da ciò se ne deduce che qualsiasi analisi iconologica, al di la della pura osservazione dei singoli elementi, non può fruttare ipotesi e considerazioni plausibili sulla natura, teoria e tradizione dei pavimenti cosmateschi e lo studio analitico di un simile manufatto, come quasi tutti gli altri che ci sono pervenuti, considerato nella sua unitarietà, non è da considerarsi attendibile e non può aiutare a capire l'effettivo *modus operandi*, lo stile e l'arte dei maestri marmorari romani nel concepire i pavimenti cosmateschi.

I plutei ritornati dalla chiesa di Santa Lucia ed altri reperti

Come in tutte le chiese romaniche dell'epoca, anche nel duomo di Gaeta dovevano esserci due amboni, uno, generalmente più piccolo e a destra della navata, per la lettura dell'Epistola e uno a sinistra per la lettura del Vangelo. Date le dimensioni della chiesa, è lecito ipotizzare che almeno uno dei due amboni fosse di grandi dimensioni, tali da far scartare l'ipotesi che i plutei ritornati dalla chiesa di Santa Lucia, molto piccola, appartenessero a quest'ultima.
La storia delle "formelle" ritrovate in un museo americano è stata già scritta nelle pagine precedenti, come anche tutto ciò che è stato possibile dire sui plutei che un tempo facevano la paliotto dell'altare nella chiesa di Santa Lucia.
Qui mi limiterò a mostrare le immagini di ogni cosa attinente i reperti cosmateschi che ho potuto ritrovare nel duomo di Gaeta aggiungendo, dove necessario, qualche mia considerazione.

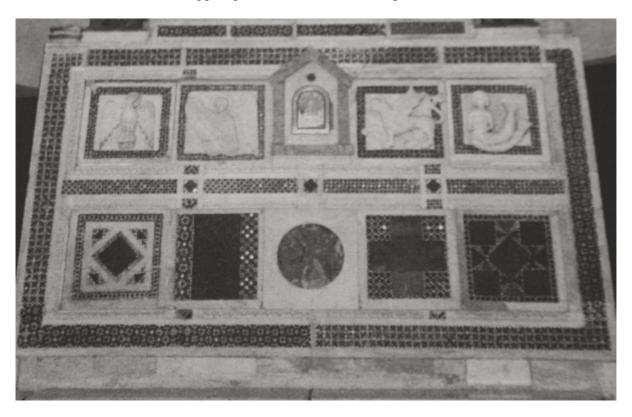



Fig. 08. Le formelle e i plutei come montati in modo arbitrario in funzione di paliotto d'altare nella chiesa di Santa Lucia a Gaeta.

Fig. 09 La fig. 09 mostra i resti di un trono episcopale sul cui dossale esiste un disegno, forse unica traccia originale, che rappresenta un quinconce asimmetrico. Rimangono solo i solchi per l'alloggiamento dell'intarsio musivo che è andato perduto.

09 10

Fig. 09. Un riquadro sistemato nel pavimento di cotto in cui si trova una parte di pavimento cosmatesco. Non si comprende quale sia il significato di questo riquadro. Potrebbe rappresentare un tentativo di testimoniare qualche antica traccia del pavimento cosmatesco e tuttavia esso mostra alcune caratteristiche incongruenti: è strano il fatto che le tessere triangolari che girano intorno ai quadratini orizzontali sono tutte chiare, rispettando così un principio di simmetria che mai nei pavimenti ritoccati è stato rispettato; ma altrettanto strano è il fatto che i colorii dei quadratini orizzontali e quelli diagonali sono in alcuni punti diversi; cosa impossibile, invece, che i maestri Cosmati producessero un lavoro musivo così scarso ed approssimativo negli incastri e nella geometria, come si vede in questo caso, lontanissimo nella tecnica degli incastri dei dischi sul pavimento del presbiterio che abbiamo visto prima. A mio parere, quindi, questo è pezzetto di pavimento originale, il cui stile riporta inconfondibilmente alla bottega di Lorenzo, ricostruito in modo molto approssimativo.
Nella fig. 10 si vede un altro pannello, su cui è stato rimontato una striscia di pavimento cosmatesco, pronto per essere assemblato con gli altri nella fascia centrale della navata.

Due leoni stilofori, di piccole dimensioni, sono posizionati sul presbiterio rialzato subito dopo la scalinata di accesso.

La studiosa Manuela Gianandrea, che ha curato un articolo approfondito sul perduto arredo della chiesa gaetana[1], chiarisce bene la situazione dei reperti presenti sul luogo:
"*Del perduto arredo chiesastico medievale non sembra rimanere alcun ricordo nelle fonti storico-letterarie e archivistiche prima della fine del Seicento, quando ormai dei frammenti si era già persa memoria non solo del contesto in cui vennero realizzati, ma anche della funzione; segno evidente che l'arredo liturgico medievale era stato smembrato diverso tempo prima e i resti non*

[1] Manuela Gianandrea, *Il perduto arredo della cattedrale di Gaeta*, op. cit.

erano stati poi reimpiegati, in più o meno "arbitrarie" ricostruzioni, come avvenuto per molti altri avanzi di pulpiti, cibori e recinzioni in Campania e nel Lazio Meridionale…".
L'articolo di Gianandrea è volto soprattutto all'analisi delle lastre di Giona, ma troviamo anche alcuni passi di grande importanza per il confronto con i reperti trovati oggi nel duomo di Gaeta:

" *Tra le disiecta membra della suppellettile liturgica della cattedrale, si conservano, sparsi tra il Museo Diocesano e la "navata vecchia", alcuni frammenti di plutei da riferirsi con tutta probabilità ad un ambone. La lastra murata attualmente nella parete destra della "navata vecchia", di forma quadrata, reca il motivo decorativo degli elementi intersecantesi a linea spezzata, che si ritrova in un pluteo posteriore dell'ambone di Terracina, in un pannello del pulpito di Minturno, in un riquadro conservato nel Lapidarium della cattedrale di Anagni e in un pannello secondario del pulpito di Sessa…*". La Gianandrea continua la sua analisi riconducendo lo stile della decorazioni a linee spezzate intersecantesi alla scuola siculo-campana di cui l'esempio eccelso è nella Cappella Palatina di Palermo databile tra il 1160 e il 1170, epoca che è in buon accordo con la mia proposta relativa ai lavori del pavimento cosmatesco della bottega di Lorenzo riferibile agli ultimi decenni del XII secolo.

Gianandrea continua nel descrivere alcuni reperti che penso abbia potuto vedere a suo tempo e che invece non ho potuto ritrovare nella mia visita alla cattedrale:
"*Nel diocesano si conservano due lastre strettamente legate fra loro: la più grande, di forma rettangolare con i lati orizzontali più lunghi, reca al centro un disco, che ha visto però la caduta del marmo che lo riempiva, incorniciato da un bordo a motivi stellari ottenuti con tessere di pasta vitrea blu/nere, rosso e oro: negli spazi di risulta si vedono a mosaico figure di uccelli. L'altro pluteo, un rettangolo con i lati verticali più lunghi, conserva ancora al centro un grande disco in serpentino, mentre agli angoli si posano quattro uccelli a mosaico. Le immagini dei volatili sembrano trovare un riscontro nell'ambone di Sessa, negli archetti trilobi del pulpito di San Vittore…*".
Non sono riuscito a vedere queste due lastre nella cattedrale, in quanto non ho trovato alcuna rappresentazione a mosaico di volatili.

"*Un terzo pluteo nel Museo Diocesano presenta una forma quasi quadrata recante una cornice con motivo "a corda" e al centro un riquadro più piccolo decorato con un fitto tappeto di piccoli triangoli…Poco si può dire a causa delle ridotte dimensioni degli altri due frammenti di pluteo esposti nel Diocesano, tranne rilevare la presenza di motivi decorativi geometrico/vegetali in porfido e serpentino e ipotizzare una pertinenza ad un pavimento, visto il tipo di disegno e una certa vicinanza ai motivi della pavimentazione del presbiterio della cattedrale di Caserta Vecchia*".
Anche di questi reperti non ho trovato traccia.

Infine, Gianandrea accenna all'antico pavimento che abbiamo analizzato prima:
"*In realtà la "navata vecchia" custodisce alcuni lacerti dell'antico litostrato della cattedrale, dichiaratamente bisognosi di una pulitura; a primo impatto si vuole rilevare una certa semplicità del motivo decorativo a piccoli rombi e linee ondulate in marmo verde, porfido, giallo e bianco che avvicina i frammenti ad alcune parti del mosaico pavimentale della navata delle cattedrali di Terracina e di Caserta Vecchia*".
Anche questa descrizione di Gianandrea del reperto pavimentale è alquanto strana perché neanche a farlo apposta, in tutto il pavimento che ho analizzato mancano proprio del tutto motivi geometrici a forma di rombo e linee ondulate! Ma allo stato attuale questi frammenti potrebbero essere stato spostati o riposti chissà dove.
Un'aquila acefala invece l'ho vista e fotografata e corrisponde alla descrizione che la studiosa fa nel suo articolo:

L’aquila acefala descritta da Gianandrea

“In cattedrale si vede un’aquila di marmo, colta ad ali spiegate nell’atto di stringere tra gli artigli un serpente, che aveva in base alla forma la funzione di reggileggio. L’aquila, acefala per molti anni e recentemente reintegrata, presenta una certa somiglianza con l’aquila dell’ambone di Santa Maria in Aracoeli o dell’architrave del portale dei Santi Giovanni e Paolo a Roma, anche se il pezzo gaetano sembra porsi più agevolmente nel pieno XIII secolo”.

Dopo l’*excursus* doveroso di Gianandrea, ritorniamo a ciò che ho potuto vedere di persona e alle poche tracce di reperti di cui ho potuto avere una immagine.

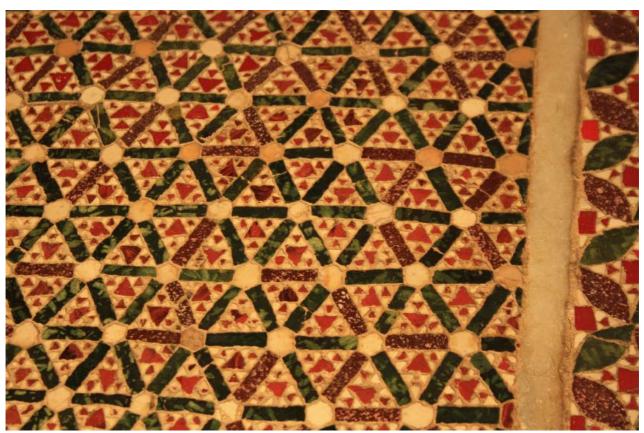
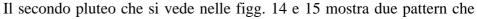
Fig. 11

Fig. 12 Il pluteo in una foto degli anni Sessanta del ‘900.

Fig. 11-13 Il pluteo fotografato dall’autore il 3 luglio 2011

Le due immagini di fig. 12 e 13 rendono immediato il confronto e le vicende del pluteo dal 1960 ad oggi. Murato prima nel Museo Diocesano, si mostrava come era pervenuto dall’epoca dello smembramento dell’arredo liturgico medievale. L’occhio coglie immediatamente tutti i punti in cui il pluteo ha subito gli interventi di restauro e le rimanenti parti rimaste forse inalterate rispetto all’originale.

Fig. 14

Fig. 15

Il secondo pluteo che si vede nelle figg. 14 e 15 mostra due pattern che sono tra i più utilizzati dai maestri Cosmati sia per i pavimenti che per le recinzioni presbiteriali. La cornice esterna esibisce un motivo formato da quattro losanghe oblunghe disposte di punta in modo che la figura interna formata dai lati interni delle losanghe formi a sua volta una stella a quattro punte al cui centro è inscritto un quadrato e gli spazi rimanenti scomposti in quattro gruppi formati ciascuno da 4 minuti triangoli. Lo stato di conservazione del pluteo, insieme all'osservazione della perfetta armonia simmetrica della policromia delle tessere impiegate nei motivi geometrici, suggerisce che il reperto sia arrivato a noi quasi intatto, originale. Se così non fosse, ci troveremmo di fronte al primo ed unico caso di reperto cosmatesco restaurato in tempi antichi che tenga conto al cento per cento del rispetto della simmetria dei colori tra le tessere dei motivi geometrici!

Nella figura 16 qui affianco si vede un altro reperto probabilmente appartenente all'ambone per la lettura del vangelo, cioè quello più grande a cui dovrebbero riferirsi alcuni dei plutei e formelle provenienti dalla chiesa di Santa Lucia. Anche per questa incredibile scultura, prima conservata nel Museo Diocesano, ci viene in aiuto la Gianandrea che nell'articolo citato così ne parla: "*…Il gruppo rappresentante un uomo avvinghiato dal serpente, artigliato alla testa dall'aquila e nell'atto di calpestare una fiera, aveva in origine la funzione di portaleggio in un pulpito. Caricata dei significati più variopinti dagli eruditi del passato e ancora oggi fortemente enigmatica, la scultura ha ricevuto una prima collocazione cronologica dal Fantasia che la riteneva parte integrante dello stesso ambone con le lastre di Giona, datandola al XIV secolo*". Altri autori, però, sulla base di confronti con le sculture del pulpito di Sessa Aurunca, la datato ad un periodo compreso tra i primi decenni e la metà del XIII secolo. Per Gianandrea la scultura gaetana trova maggiori analogie con la simile scultura dell'ambone Aiello della cattedrale di Salerno, datato al 1180, arrivando così ad una cronologia più coeva con il resto delle opere nella cattedrale di Gaeta.

I plutei provenienti dalla chiesa di Santa Lucia

Fig. 17 Il primo gruppo di quattro formelle reimpiegati per l'altare della chiesa di S. Lucia a Gaeta

Dopo essere stati ceduti in comodato d'uso dal comune di Gaeta alla Curia Vescovile, ora i reperti si trovano nella "navata vecchia" della cattedrale in attesa di essere riassemblati, ancora una volta arbitrariamente in quanto non si conosce il contesto originale in cui furono impiegati nel medioevo. In questa e nelle immagini che seguono, qui pubblicate in anteprima mondiale, come anche quelle del pavimento cosmatesco, su concessione speciale della Curia Vescovile di Gaeta dietro presentazione di domanda sottoscritta e firmata dall'autore, si possono finalmente vedere nei dettagli le decorazioni geometriche e le sculture marmoree.

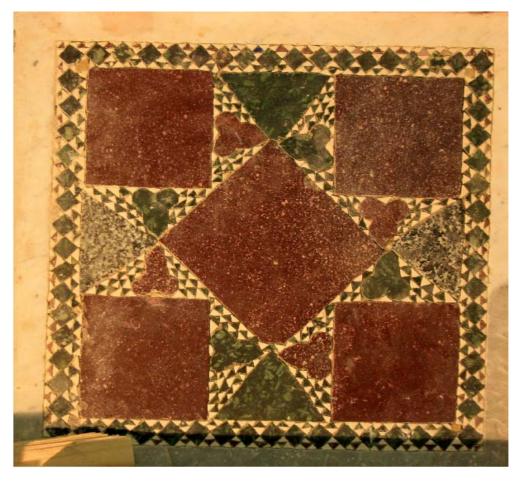
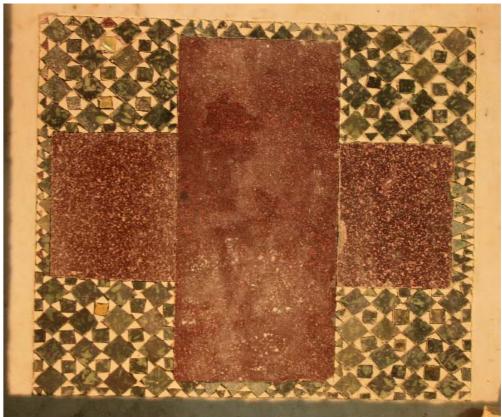



Fig. 18 e 19 Formelle mosaicate in stile cosmatesco, ma la tecnica di intarsio non è paragonabile alla maestria degli artefici romani.

Figg. 20, 21, 22

Figg. 23,24,25 Le varie formelle nella loro sede temporanea

Figg. 26-27

Dettaglio di una lastra con due fasce decorative geometriche entrambe a motivi stellari. La tecnica di intarsio appare essere imprecisa, come di un lavoro effettuato da manovalanza non esperta. Ma il reperto mostra caratteristiche praticamente opposte a quelli che erano i canoni stilistici e tecnici dei Cosmati. Qui nulla appare essere all'altezza della loro fama artistica: disallineamento totale delle geometrie dei motivi, asimmetria policroma delle tessere, disuniformità e disomogeneità stilistica delle tessere, stato conservativo disuguale. Tutti questi elementi contrastanti con lo spirito e la tecnica dei maestri Cosmati, suggerisce che molto probabilmente questi plutei furono soggetti a totale rifacimento in tempi antichi e la mano dei mosaicisti medievali è andata quasi totalmente perduta.

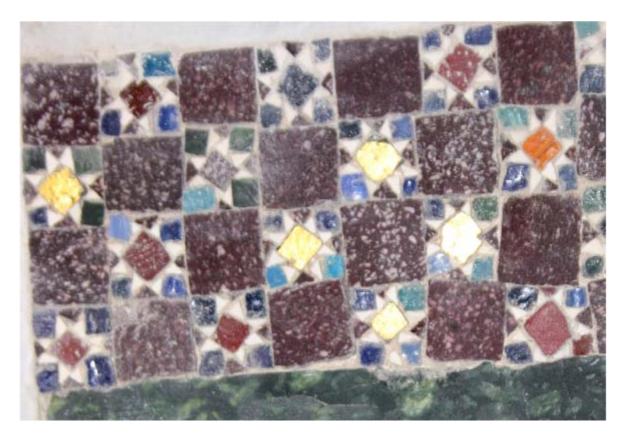



Fig. 28

Fig. 29. L’ultima formella del gruppo scultoreo in marmo e le relative decorazioni

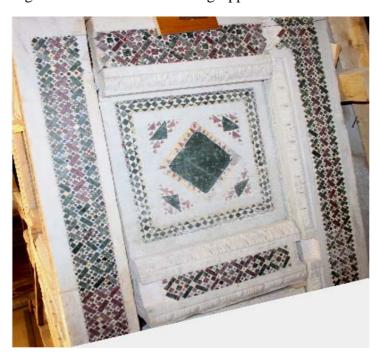
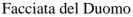



Fig. 30. L’ultima formella mostra un motivo familiare al repertorio cosmatesco. Una cornice di quadratini e triangolini verdi racchiude un quadrato disposto di punta attorno al quale ci sono quattro decorazioni che ripropongono il famoso pattern del “triangolo di Sierpinski”. Le decorazioni che corrono in verticale nei listelli marmorei affianco alla formella mostrano una serie di file di tre X intervallate da quadratini minuscoli. Qui la mano sembra essere non proprio della migliore arte cosmatesca, ma quanto meno più vicina per tecnica di esecuzione e stile.

E’ probabile, quindi che questi pannelli assemblati abbiano derivazioni e artefici diversi, tra loro stessi e nel tempo.

Figg- 31-32

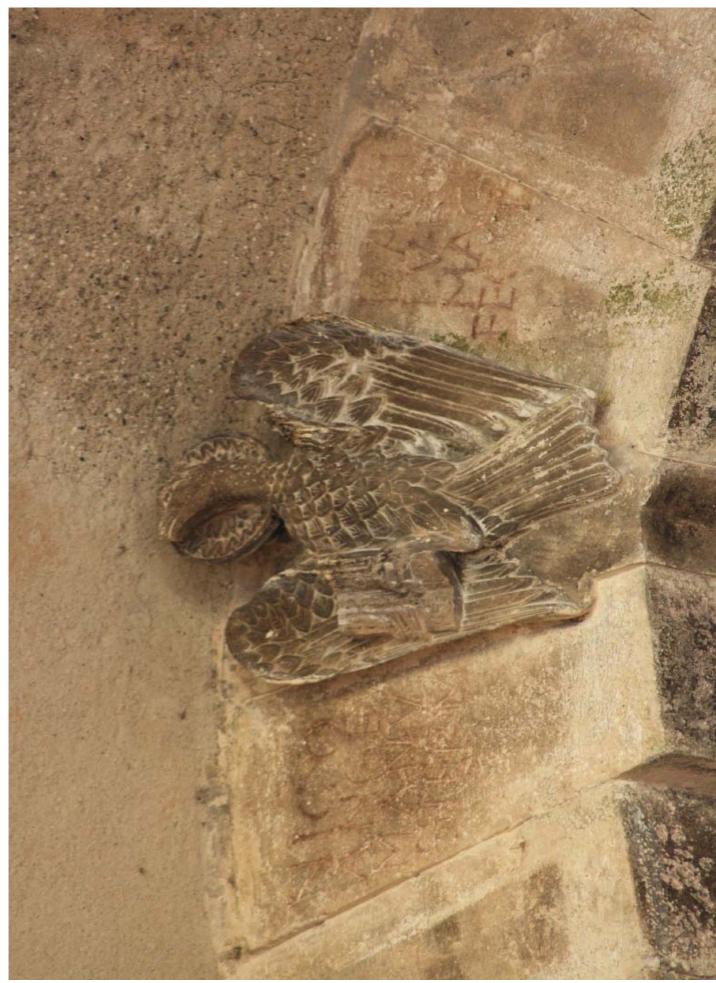
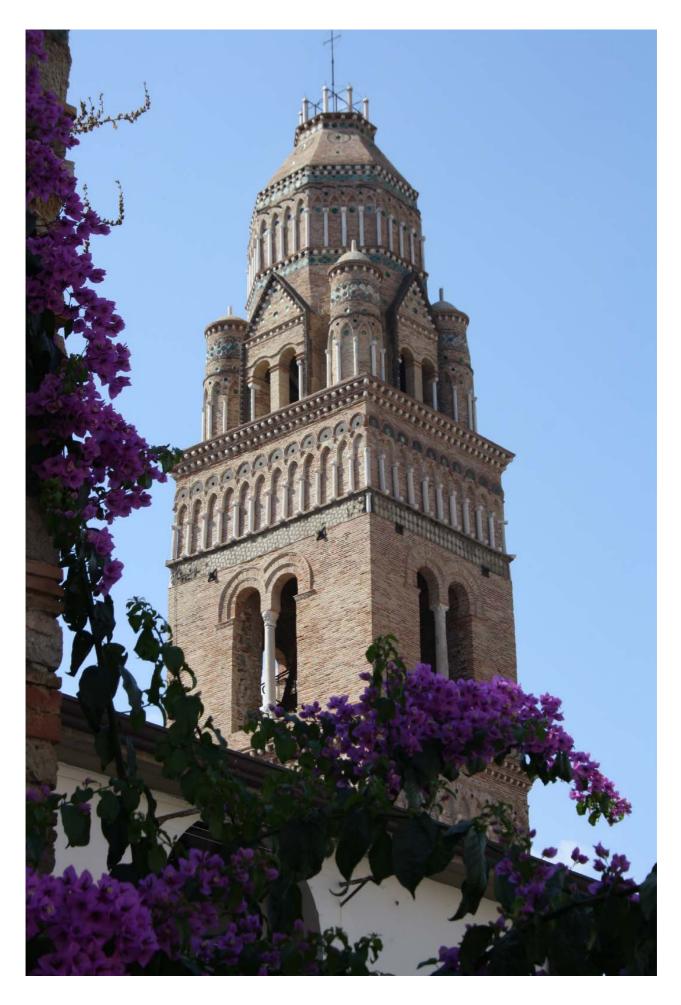
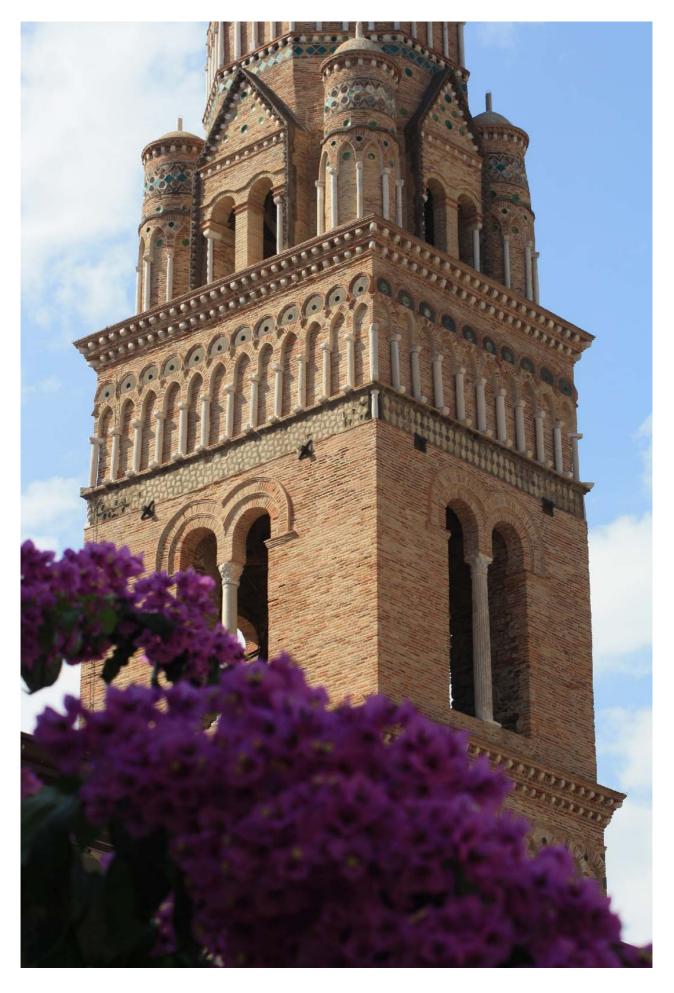
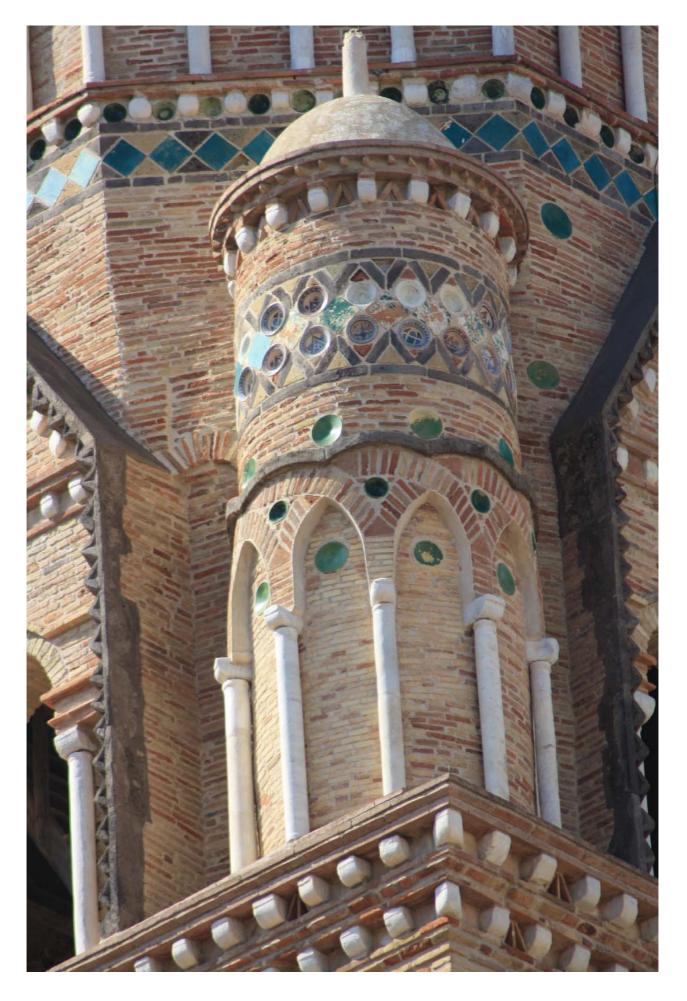
Nell'area circostante il duomo di Gaeta, si vedono sparse qua e la tracce che fanno pensare a quanto quei luoghi siano stati incalzati dall'arte medievale e cosmatesca. Sui muri di una vicina abitazione antica si notano disegni, costituiti da mattoni e formelle, che ricordano le decorazioni del campanile del duomo. Nel portico di Via Rosmini, sulla stradina che porta alla vicina chiesa di Santa Lucia, si trovano murati diversi reperti archeologici e medievali (figg. 31-32). Tra questi si vedono sei *crustae* marmoree nere, di cui due frammentarie, che formano una stella a sei punte. Credo non vi siano dubbi che esse provengano dall'antico pavimento dalla cattedrale.
Forse non molti vi hanno fatto caso, ma sulla facciata della chiesa si notano richiami all'arte dei Cosmati attraverso la raffigurazione di piccoli quinconce (fig. 33) disposti in diagonale all'interno di un tondo. Se ne contano quattro sulla facciata principale e almeno uno su quelle laterali. Essendo resi opachi dall'accumulo di polvere, non si riesce a distinguere se si tratta solo di un disegno o se sono realizzati con materiali lapidei.

Fig. 33

Facciata del Duomo

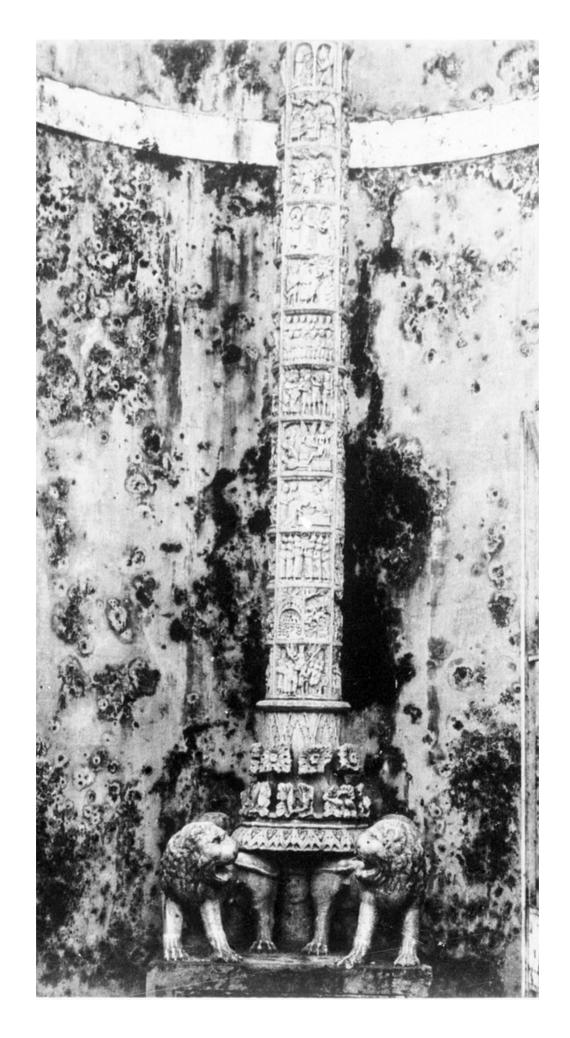
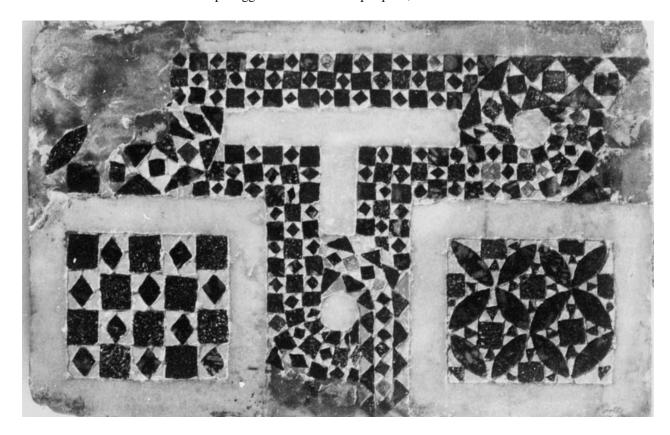
Facciata della chiesa di Santa Lucia

La firma di Nicola d'Angelo

Per quante volte mi sia sforzato di trovare la firma di Nicola d'Angelo nel campanile del duomo di Gaeta, non vi sono mai riuscito fin quando ho deciso di seguire alla lettera l'indicazione di una fonte antica che la indicava incisa "nella chiave di volta dell'arco mediano". Nonostante la precisa indicazione, non mi è stato facile ad occhio nudo trovare tale importante testimonianza che, quando pure si riesca a vederla, è resa praticamente quasi illeggibile tanto è consunta dal tempo, ma soprattutto dallo sporco nel quale è stata abbandonata. Con l'aiuto del teleobiettivo della macchina fotografica sono finalmente riuscito ad identificarla e a fotografarla e ciò che si vede nelle immagini di queste pagine è quanto si riesce ad osservare oggi.
Il luogo esatto è indicato con precisione dalla fonte. L'arco mediano è il secondo arco all'interno del campanile dove è la scala di accesso alla porta d'ingresso a nord della chiesa; la chiave di volta dell'arco mediano è la pietra che sta al centro del secondo arco. Li si vede una scultura che ad occhio nudo appare come una strana creatura nera: è un'aquila che stringe tra gli artigli il libro del Vangelo aperto. Un'aquila che non è scolpita in forma stilizzata nei suoi lineamenti, ma sembra mostrare una dinamicità forte, dando l'idea di planare e poggiarsi in quel punto, grazie ai dettagli rappresentati finemente nelle ali e nel corpo dell'animale. A destra e a sinistra corre l'iscrizione incisa dal maestro Nicola d'Angelo che abbiamo visto all'inizio di questa parte, dedicata al campanile. Essa è ormai molto sbiadita, specie in alcuni punti della parte inferiore e solo a tratti si scorge l'antico colore rosso che doveva renderla ben visibile: NICO/LA. N/ANGELO. R/MANU/MAGI/STER. M/FECIT. Questa è l'iscrizione come riportata dalla fonte antica citata prima. In realtà l'immagine ingrandita dalle mie foto mostra qualche differenza. Il segno / indica la separazione tra ciò che è scritto a sinistra e a destra dell'aquila. Ciò che io leggo dalle mie foto è quanto segue:

Anche sul libro aperto del Vangelo che l'aquila tiene tra gli artigli si trovano incise diverse lettere. Tra quelle che sono riuscito ad identificare, l'iscrizione dovrebbe riferirsi, forse con qualche abbreviazione, al principio del Vangelo di San Giovanni che in genere è quello sostenuto dall'aquila nelle raffigurazioni medievali: "**IN PRINCIPIO ERAT VERBUM ET VERBUM ERAT APUD DM…**", ma non è stato possibile individuare tutte le singole lettere dato che l'incisione è a caratteri piccoli e risulta molto consunta dal tempo.

Le raffigurazioni delle storie di Giona ingoiato dal Pistrice e rigettato dopo tre giorni.

Dettagli del candelabro

Pagina seguente: una immagine del candelabro pasquale risalente ad un periodo anteriore al 1940. Lo si vede ancora nella sua originaria collocazione sui leoni stilofori oggi conservati nel Museo Diocesano.

I leoni stilofori che un tempo reggevano il candelabri pasquale, ora collocati nel Museo Diocesano.

Uno dei reperti che non ho potuto rintracciare nella cattedrale. Negli anni ’60 era conservato nel Museo Diocesano. Appare distrutto e rimaneggiato in vari punti. Data la sua forma e stile avrebbe potuto far parte di una recinzione presbiteriale.

MINTURNO. Il pulpito del duomo di San Pietro.

Lasciandoci Gaeta alle spalle e percorrendo tutto il lungo mare del golfo, sull'antica via Appia, si arriva a Minturno, denominata anticamente Traetto. Nel centro storico alto della caratteristica cittadina marinara, che sorge a poca distanza dal fiume Garigliano, domina il duomo di San Pietro, con pianta a croce latina e a tre navate sostenute da colonne marmoree provenienti da materiali archeologici romani di spoglio della vicina *Minturnae*. Il campanile esterno svetta mostrando orgogliosamente tutta la sua caratteristica architettura romanica, innalzandosi su tre livelli suddivisi da eleganti bifore.
Di nostro interesse sono due opere dell'arte cosmatesca di grande pregio, anche se ridotte in brandelli in epoche passate e fortunatamente conservate almeno per averne una memoria: il pulpito a cassa su colonne marmoree e il candelabro per il cero pasquale.
Di questi monumenti se ne occupò già il Bertaux nella sua opera citata e così scriveva Anna Carotti nell'aggiornamento del 1978:

"*Il pulpito della cattedrale di Minturno, collocato sul lato sinistro della navata centrale, è stato malamente composto con parti di epoche diverse. Lo stemma con la data 1618 non si riferisce al vescovo Pietro da Onna ma all'università o comune di Traetto. La cassa poggia su quattro colonne con capitelli che vengono per lo più assegnati all'VIII e al IX secolo; un piccolo pianerottolo, che è collegato al piano della cassa e che serve di appoggio per la scala, è sorretto da una colonna con capitello affine ai precedenti e da un pilastrino, proveniente da una recinzione, con incassi su due lati e con piatti ornati vegetali sugli altri due. Altri due pilastrini più piccoli, con incassi e motivi decorativi simili a quelli del primo, sormontati da motivi a pigna, sono disposti in fondo alla scala. I parapetti di questa sono costituiti da due rilievi triangolari con la raffigurazione di Giona e la balena, per lo più datati all'XI-XII secolo. Nella lastra collocata sul lato nord Giona viene ingoiato dalla balena mentre in alto appare la mano dell'Eterno ed il fondo è popolato di pesci. Sul lato sud il Pistrice rigetta Giona. A quest'ultimo rilievo è stata aggiunta, per completare il parapetto, una lastra trapezoidale che ha sul davanti motivi vegetali di gusto rinascimentale e, nel retro, un rilievo frammentario con un leone e una testa umana. La cassa, nella quale è incorporato anche un pilastrino cinquecentesco frammentario, è formata da lastre intarsiate spezzate ed ha in alto una cornice scolpita medioevale. Gli intarsi sono formati da smalti vitrei di color oro, bianco, nero, rosso e da frammenti di maioliche arabe a lustro e di vari toni di verde e turchese.*
Il piccolo grifo ricordato dal Bertaux, situato su una lastra disposta trasversalmente a formare il parapetto del ripiano della scala, non è disegnato da pietruzze musive, come gli evangelisti di Fondi, ma è scolpito nel marmo e risalta sul fondo colorato. Anche i due rosoni, uno a dodici punte, l'altro formato da un cerchio con quattro piccoli anelli intrecciato a una stella a quattro punte, sono scolpiti nella lastra come quelli, identici, dell'ambone di Fondi".

La sintesi di Carotti è condivisa da quasi tutti gli studiosi anche perché non è facile, sulla base di quanto è stato possibile accertare, dire qualcosa di preciso sulle diverse cronologie dei pezzi che compongono il monumento. Della cattedrale di Minturno, del pulpito e del candelabro, si sono occupati numerosi autori dall'epoca di Bertaux ad oggi e sarebbe davvero troppo lungo anche solo fare una breve sintesi del pensiero di ognuno di loro. La stessa Carotti precisa in una nota del suo articolo che essi (tra cui G. de Santis, G. Abatino, Venturi, Toesca, G. Chierici, G. Matthiae, S. Aurigemma, ecc.) "*non aggiungono in sostanza nulla di nuovo a quanto detto dal Bertaux*".
In tempi recenti, uno studio analitico approfondito, ma sostanzialmente dal punto di vista iconologico delle figurazioni rappresentate sul pulpito e su nuove ipotesi di ricostruzione cronologica dei diversi elementi che lo compongono, cercando di dare per ognuno una più corretta datazione, è stato fatto da G. Gandolfo, nel suo lungo articolo *Il pulpito della chiesa di San Pietro Apostolo a Minturno*, in *Pio IX a Gaeta (25 novembre 1848-4 settembre 1849)*, Atti del Convegno

di Studi per i 150 anni dell'avvenimento e dell'elevazione della diocesi di Gaeta ad Arcidiocesi (13 dicembre 1998-24 ottobre 1999), a cura di Luigi Cardi, per Caramanica Editore,Marina di Minturno, 2003, pp. 305-327.

Gli studiosi, come spesso accade, non sono concordi tra loro nella datazione del pulpito e degli stessi elementi singoli che lo compongono. Più in generale, Gandolfo propone una collocazione cronologica nel pieno XII secolo; Pace propende per la fine dell'XI secolo; Manuela Gianandrea, ne *Il perduto arredo medievale della cattedrale di Gaeta*, propende per la fine dell'XI e i primi decenni del XII secolo; H. Torp, citato da Carotti, data al 1100 la lastra con la testa umana e il leone e ritiene che i capitelli e la testa provengano da un ambone più antico, mentre secondo A. Grelle, il rilievo con il leone e la testa è del XII-XIII secolo.

Opinioni discordi ed approssimative, come si può vedere, in mancanza di una datazione precisa che possa trovare riferimenti cronologici inequivocabili, come iscrizioni marmoree o documenti storici.

L'analisi di Gandolfo è la più dettagliata tra gli studi effettuati fino ad oggi, ma le conclusioni, nonostante si basino su osservazioni e argomentazioni in larga parte condivisibili e ben costruite, sono costrette ad assumere di nuovo quel carattere di incertezza che caratterizza l'ipotesi non suffragata da elementi storici o architettonici. Si è costretti quindi a camminare a tastoni nel buio cercando di trovare quella fioca luce che possa illuminare il percorso della conoscenza delle vicende storiche legate a questo pulpito.

Per Gandolfo i pilastrini di sezione quadrata posti a sostenere la cassa, presentano caratteristiche tali da essere riconducibili alla funzione di raccordo di plutei tra loro perpendicolari. E' evidente quindi che alcuni elementi facevano parte di una recinzione presbiteriale di cui la chiesa era ovviamente dotata. Le lastre trapezoidali con le scene di Giona sarebbero due dei plutei agganciati a questi pilastrini che formavano, secondo Gandolfo, il frontale di un antico ambone a doppia scala, come quello di Ravello datato alla prima metà del XII secolo: "*Dovendo idealmente ricomporre l'ambone di Minturno, si può intanto partire dalla constatazione che la scena con Giona inghiottito dalla balena si doveva disporre sulla sinistra del lettorino e quella con Giona Vomitato sulla destra…*", continua Gandolfo nella sua ricostruzione analitica.

Per quanto riguarda le lastre decorate che compongono il pulpito, Gandolfo ne parla solo nell'ultima pagina del suo lungo articolo e a tal proposito scrive:

"*I plutei riutilizzati nel pulpito attuale appaiono tutti tagliati secondo andamenti degli ornati vistosamente incoerenti rispetto agli spazi che occupano. Tuttavia non è senza utilità tentare una piccola classificazione distintiva dei tipi presenti, anche se frammentari, partendo dalla fronte volta verso la navata centrale. Essa è composta da un unico pluteo, tagliato in basso e sulla sinistra, compartito in due zone diversamente decorate. Sulla destra si dispone un tappeto musivo rettangolare, circondato da una cornice a stelle, accompagnato, sulla sinistra, da un intreccio organizzato intorno a un tondo centrale contenente una figura geometrica.*

Con nodi più piccoli agli angoli e nodo più grande al centro di ogni lato dell'ideale quadrato che si costruisce intorno al nucleo più interno della figurazione, l'andamento e la forma dell'intreccio permettono di riconoscere la presenza della parte mancante sulla sinistra del pluteo, nella faccia immediatamente contigua della cassa attuale del pulpito. Qui è facile notare la presenza, in basso, del tappeto musivo rettangolare che faceva da controparte all'altro, con in più il vantaggio, in questo caso, di essere integro. Subito sopra corre l'attacco di un decoro a intreccio interrotto e combaciante con quello della faccia accanto. In questo modo è possibile ricostruire per intero le dimensioni e la sostanza formale di un grande pluteo dominato da un intreccio centrale, affiancato da due tappeti rettangolari.

Gli altri due plutei frammentari non presentano altrettante possibilità di collegamento reciproco. Nella faccia successiva compare un pluteo dominato in basso da un quadrato, al cui interno si articola un intreccio a losanga, accompagnato in alto dall'avviarsi di una diversa decorazione della quale è possibile scorgere solo l'attacco. Essa è formata dall'articolarsi di un nastro intorno a un tondo e non trova collegamenti con quanto ancora compare nelle due facce del balconcino di raccordo tra la scala e la cassa.

Su quella immediatamente contigua è disposto un pluteo, decorato con un intreccio a losanga formato dall'unione di due anelli esagonali i quali risparmiano, al centro, lo spazio necessario alla inserzione della figuretta di un grifone ritagliata nel marmo; sull'altra compare un terzo tappeto musivo rettangolare, identico, per tipo e dimensioni, a quelli visti in precedenza e tagliato nella zona inferiore".
L'autore, sulla base della possibile ricostruzione di una sola faccia del pluteo che forse poteva adornare un lato della cassa dell'antico pulpito duecentesco, conclude che esso doveva essere molto più grande di quello attuale ed inserito in un arredo "di grandi proporzioni e di marcata imponenza, fortemente dominato dalla vistosa presenza del decoro musivo", mentre tipologicamente trova analogie con i plutei che nel 1866 furono utilizzati nella cattedrale di Sessa Aurunca per la formazione della *schola cantorum*, "*ma provenienti dalla recinzione presbiteriale realizzata dal marmorario Taddeo per conto del vescovo Giovanni, in carica dal 1258 al 1283*".

Fig. 1. Ricomposizione dei due plutei tagliati che compongono il frontale del pulpito di Minturno e il lato sinistro. Sebbene la foto di sinistra sia sbilanciata nell'orientamento rispetto a quella di destra, e il taglio riduca sia il lato verticale di entrambi i pezzi, che quello orizzontale in basso a destra, l'immagine rende bene l'idea di come doveva essere in origine l'intero pluteo. Il disegno è organizzato con una logica figurativa e geometrica che rappresenta pienamente la maturità dell'arte cosmatesca del XIII secolo. La lunghezza del pluteo e la simmetria delle annodature centrali, a cui fanno da cornice i due tappeti verticali, lasciano pensare ad una grande lastra presbiteriale più che ad un enorme pluteo per ambone, anche perché un simile disegno sembrerebbe richiamare un analogo simmetrico da una parte e dall'altra di una recinzione o tribuna. La finezza dell'intarsio, composto da minutissime tessere di paste vitree, richiama motivi classici dell'arte cosmatesca romana nei "fiori della vita" a sei petali, nei pattern a losanghe e delle stelle, mentre si mostra nei canoni delle botteghe marmorarie campane attraverso la totale vivacità dei colori, specie nell'uso del rosso e dell'oro, nelle figurazioni geometriche di influenza islamica, come il cerchio centrale con la stella stilizzata a sei punte bianca, intrecciata con le girali a foglia e in alcuni pattern stellari con scomposizioni minutissime. Ma è difficile proporre una analisi dettagliata delle parti che compongono questa lastra in quanto, entrando nei particolari, si possono osservare alcune incongruenze fondamentali che non permettono di poter dire qualcosa di sicuro sulle loro vicende.
Ciò che è certo è che esse furono sottoposte, nel 1618 ma forse anche da prima, a deturpazione profonda, senza alcun rispetto, per poter essere "adeguate" alle nuove esigenze barocche dell'arredo della chiesa. Così, in questa lastra si osservano sulle linee dei tagli effettuati, una

corrispondente linea di rattoppo nell'intento di supplire le tessere cadute a causa del taglio. Un lavoro che fu fatto in modo approssimativo come si può vedere. La fascia di decorazione del tappeto verticale di destra era originariamente formata da quadrati diagonali consecutivi in cui è inscritta una stella a otto punte bianca e con al centro due tessere quadrate di cui una diagonale. Come in ogni altra parte della lastra, anche qui l'equilibrio cromatico della disposizione simmetrica delle tessere è alterato dalla manomissione del restauro con l'introduzione di tessere a colori casuali. Nella parte alta della cornice il pattern della stella bianca ottagonale (formata da coppie di triangolini bianchi) si interrompe bruscamente lasciando osservare un riempimento di diversa mano, stile e disegno, pur cercando di mantenere il senso figurativo generale, segno di un infelice e frettoloso tentativo di ripristino dell'uso della lastra.

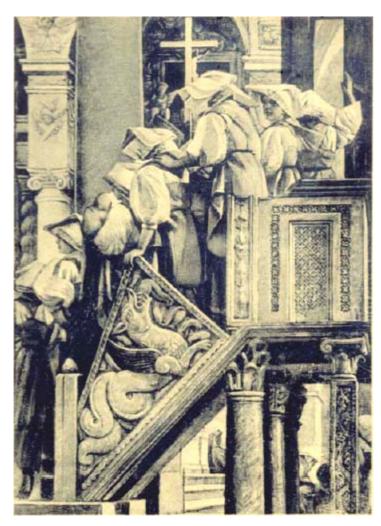



Fig. 2
Le annodature delle fasce decorative intorno ai cerchi nel disegno centrale, ricalcano perfettamente il disegno utilizzato dai maestri Cosmati per le stesse tipologie di fasce, sia per gli arredi ma soprattutto per i portici come a Civita Castellana e la basilica di San Lorenzo fuori le mura. Un disegno che è divenuto tipico di questa arte solo a partire dalla fine del XII secolo, con la scuola della bottega marmoraria di Lorenzo in età matura, seguita dal figlio Iacopo.[1]

Esiste un disegno (fig. 2) di un artista di nome G. Mezzana, che una volta si trovava nella Torre di Pandolfo Capodiferro, in cui è rappresentata una scena nell'interno del duomo di San Pietro a Minturno con donne in abito locale, in stile ciociaro, che si apprestano a scendere dalla scala del Pulpito. Il disegno potrebbe risalire ai primi decenni del Novecento e mostra due particolari di grande interesse. Il primo è che si nota vistosamente la

[1] Tali configurazioni sono tra le più rappresentative della scuola cosmatesca e le tracce più antiche possono ritrovarsi nelle decorazioni dei pannelli musivi del poggiolo dell'ambone della chiesa di Santa Maria in Aracoeli a Roma che Luca Creti, nel suo libro *In marmoris arte periti*. *La bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, Quasar, Roma, 2010 pp. 31 e segg., data agli ultimi decenni del XII secolo quale inizio della collaborazione di Loreno con il figlio Iacopo. A tal proposito, Creti sostiene nella nota 28 del suo libro che "*Il complesso dei motivi decorativi dell'ambone dell'Aracoeli, mostra notevoli somiglianze con le opere degli artisti meridionali, e in particolare campani. Questa affinità stilistica, già riscontrata da numerosi autori (Melani, Giovannoni, Matthiae) è una testimonianza della notevole influenza esercitata dai marmorari del Mezzogiorno d'Italia sulle realizzazioni della bottega di Lorenzo nella prima fase della sua attività*". Secondo Creti, quindi, questa singolare figurazione della scuola cosmatesca che caratterizzerà gran parte dei lavori di scuola romana per i portici, portali, amboni e anche pavimenti delle chiese, fu derivata dalle botteghe marmorarie romane dalle scuole di marmorari campani. Ma contro questa tesi c'è di fatto l'osservazione che tali figure geometriche sono invece rare sia nei pavimenti che negli amboni e pulpiti di scuola campana, mentre esse si distinguono in modo particolare proprio nelle realizzazioni di scuola romana e ne costituiscono in buona parte quel classicismo antico che tanto contraddistinguerebbe le scuole romane da quelle campane.

mancanza nel pulpito della lastra trapezoidale che oggi invece chiude come un raccordo a V la cassa con la lastra di Giona. Si nota la difficoltà delle donne a restare in equilibrio sulla scala del pulpito e sulla cassa stessa, mancando un appoggio proprio in quel punto, il che mostra la ragione per cui fu deciso di integrare quella zona del pulpito con la lastra trapezoidale attualmente inserita. Il secondo dettaglio è il pilastrino in mezzo alle colonne sotto la cassa del pulpito. Esso è rivolto nella direzione di chi guarda esibendo uno dei suoi lati decorati, mentre nella posizione attuale mostra uno dei lati lisci il che significa che da allora esso è stato smontato o forse solo ruotato sotto il capitello che lo sovrasta, rispetto alla posizione più antica. La fig. 3 mostra con molta evidenza questi dettagli confrontandola con il disegno di Mezzana in cui però non si riesce a vedere la parte destra del pulpito fermandosi il disegno al livello della decorazione del tappeto verticale. Di quest’ultimo si nota la zona in basso a destra praticamente mancante di tessere, quindi prima di ogni altro eventuale restauro. Tutto ciò dimostra quanto siano state numerose, occasionali e poco note le vicende che hanno accompagnato le fasi storiche del pulpito di San Pietro a Minturno.

Fig. 3

Fig. 4

I plutei centrali sono anch’essi incassati e incernierati a plinti e pilastri marmorei lungo i quali scorrono le fasce decorative perimetrali che nell’ambito di una stessa faccia del pulpito sono tra loro diverse. Nella faccia a sud (fig. 4) esse sono di tre tipologie diverse, il che mostra l’incongruenza e inorganicità della ricostruzione. Due pattern diversi con motivi a stelle a sei punte inscritte in un esagono e, sopra, un motivo a listelli che formano quadrati diagonali con quadrati inscritti all’interno e tessere triangolari.

Fig. 5

Il pluteo della lastra posta a nord è forse la più bella, nonostante presenti anch’essa una manomissione vistosa di cui dirò tra poco. Anche in questo caso, continua l’incongruenza delle fasce decorative esterne, composte di due motivi a stella a sei punte di cui uno realizzato con sottili listelli di ceramica bianca a formare le punte della stella (fascia a destra) esterna in cui è inscritta un’altra stella fatta da sei losanghe di pasta vitrea nei colori alternati di rosso e nero e triangoli minori scomposti; l’altra (fascia a sinistra), sei losanghe romboidali, alternativamente rosse e nere, formano l’esagono esterno al cui interno vi è inscritta una stella a sei punte fatta dalla composizione di triangoli scomposti e con al centro un esagono regolare. Sopra, la fascia orizzontale ripropone il solito motivo di quadrati diagonali fatti di sottili listelli rossi e neri e all’interno spazi scomposti in triangoli che racchiudono al vertice un quadratino. L’andamento geometrico della fascia superiore orizzontale mostra imprecisioni tali da far dispiacere all’osservatore di pensare che essa fosse veramente il frutto della precisione dei maestri marmorari campani, ben visibile, invece, in altri punti dello stesso monumento. La fascia di sinistra sembra non avere nulla a che fare, tipologicamente e come stato conservativo, con il resto del pluteo. Mentre la decorazione sinistra potrebbe effettivamente trovare collocazione cronologica in uno dei pilastri che reggevano la recinzione presbiteriale.

Il pluteo centrale, sebbene tagliato nella parte superiore e lungo la linea perimetrale sinistra, esibisce in parte quel lavoro minuzioso per il quale i marmorari campani, forse più di quelli romani, erano maestri di grande potenza espressiva e alta classe nei lavori d’intarsio, capaci di mostrare una tecnica di esecuzione davvero invidiabile per qualsiasi artista. Ciò è in parte visibile forse in alcune zone delle fasce decorate con file di triangoli minutissimi, in parte delle altre decorazioni e forse in alcune zone dei dischi con il bel disegno del *fiore della vita*. Nelle immagini che seguono si vedono chiaramente questi dettagli, insieme alle differenze che contraddistinguono i lavori di restauro errati che furono svolti sicuramente nel 1618, quando il pulpito fu riassemblato con i pezzi della smembrata recinzione presbiteriale.

Fig. 6

La fig. 6 mostra il dettaglio del primo disco in alto a sinistra. Iniziando dalla fascia esterna sinistra, in basso si nota il disegno come doveva essere più vicino all'originale e lo stesso anche nella seconda fascia superiore all'inizio, dove si vedono solo delle perdite di tessere e piccole manomissioni, mentre dalla metà in poi essa è stata completamente rifatta e il risultato è evidente! Manca anche la scomposizione in elementi minori dei piccoli triangoli. Lo stesso si può dire della

fascia curva destra la quale, per la prima metà resta, eccetto qualche lieve modifica, in larga parte originale e si può ammirare la possente tecnica di esecuzione del maestro. Tra l'altro, si nota in alcuni punti, la mancanza di tessere triangolari minute dove si può osservare il lineamento perfetto della minuscola cassa (vedi immagine piccola) che conteneva la tessera! Poi, verso la metà si nota tutta la parte rifatta in malo modo come anche gran parte del disco superiore.

Il resto della lastra è piuttosto buono, ma costantemente manomesso in più punti, sebbene in modo molto meno vistoso rispetto ai casi descritti sopra. E' da notare nel disco della fig. 6, il curioso tentativo di sminuire l'effetto del taglio della lastra di marmo in prossimità del disco superiore, abbozzando in modo semicircolare i bordi esterni e mantenendo, invece, l'orizzontalità nella parte alta. Ciò che ne viene fuori è una sorta di uovo schiacciato su un lato del guscio, al posto dell'antico cerchio intarsiato! L'effetto è quanto meno curioso e forse ridicolo. Lo stesso si ripete nel secondo disco di destra, come si vede dalla fig. 5, dove la fascia di marmo è straordinariamente allargata nella parte sinistra per cercare di recuperare lo spazio perduto e creare l'effetto visivo della proporzionalità tra le fasce decorative!

Fig. 7

Nella fig. 7 si può osservare, finalmente, una zona poco contaminata dai distruttivi restauri e manomissioni. Gli spazi chiari visibili tra le tessere colorate riguardano sia il disco centrale che le fasce decorative. C'è quindi una linea d'insieme che collega stilisticamente il lavoro. La vivacità delle tessere di colore nero, rosso, verde e oro, risaltano sullo sfondo chiaro di tessere triangolari che assumono quasi il colore della malta. Esse non sono bianche candide, forse perché il contrasto non avrebbe avuto quella delicatezza che si è voluta ricercare attraverso un colore più tenue e meno aggressivo. I numerosi punti di ritocco si rendono evidenti laddove si vede il disegno geometrico sconvolto nelle sue linee di continuità, oppure nell'inserimento casuale di tessere a colori diversi che non rispettano la simmetria dei colori che invece si vede in alcuni punti e che doveva dominare il motivo cromatico di base di tutto il disegno.
Se si esclude l'assenza nelle decorazioni del pulpito di Minturno di raffigurazioni zoomorfe e dei profeti, esso presenta delle fortissime analogie stilistiche e formali con il pulpito del duomo di Fondi. I motivi decorativi sono sostanzialmente gli stessi, mentre la presenza nel pulpito di Fondi del disegno del disco centrale sostanzialmente identico a quello di Minturno, è quasi una dimostrazione che la scuola di marmorari per entrambi i monumenti fu la stessa.

Due motivi del pulpito di Fondi identici a quelli del pulpito di Minturno.

Inoltre, si può osservare la differenza di qualità nella tecnica di intarsio tra il motivo delle losanghe romboidali, triangoli e quadrati nel pulpito di Fondi che rispetto all'identico motivo del pulpito di Minturno è molto più preciso nella sua linea di geometria del disegno. Ma ciò potrebbe dipendere solo da fattori relativi alle vicende degli antichi restauri che in entrambi i casi ne sconvolsero sia la sostanza che la forma e sembra evidente che i plutei che andarono a costituire l'attuale ambone di Minturno abbiano avuto la peggio rispetto agli altri!

Fig. 8

La lastra frontale del pulpito di Minturno. Tra le analogie più forti con il pulpito del duomo di Fondi è da considerare l'uso dei rettangoli verticali, o "tappeti", qui semplificati da un solo rettangolo ad unico motivo geometrico, in quello di Fondi anche da due rettangoli con due motivi geometrici. Anche i motivi delle annodature spezzate sono fortemente analoghi nei due monumenti, così come i motivi decorativi fatti con i vari pattern stellari. In questa immagine risalta soprattutto il color oro delle tessere gialle, offrendo una suggestiva visuale tra ombra e luce così, forse, come doveva essere nella semioscurità della cattedrale illuminata dai soli raggi di luce che filtravano attraverso le piccole bifore romaniche. Qui ritorna alla mente l'astratta definizione di "luminarie della fede", frase che mi ha ispirato per il titolo di questa collana di studi cosmateschi. Nelle due piccole immagini, si vede ancora una significativa analogia nell'uso di motivi geometrici identici: a sinistra nel pulpito di Fondi, a destra in quello di Minturno.

Fig. 9

Nella fig. 9 sono visibili due delle lastre nella parte del pulpito verso la navata sinistra. Anche in questo caso si nota un riadattamento di plutei provenienti da altre zone dell'antico arredo medievale della chiesa. Sulla destra la lastra tagliata quasi in adiacenza del cerchio centrale doveva essere in origini posizionata in senso orizzontale e la figura geometrica di cui è fatta rappresenta un quinconce asimmetrico di cui sono visibili solo i due piccoli dischi esterni, il disco centrale che è in proporzione più grande, e una parte del quadrato diagonale che lo conteneva. Ricorre ancora il simbolo del fiore della vita nel disco centrale con i sei petali rossi, mentre le fasce decorative esterne al riquadro sono le consuete stelle realizzate nei due modi visti in precedenza. Forse indizio che le lastre facevano tutte parte di una stessa recinzione in cui il motivo dominante delle decorazioni esterne erano appunto queste due tipologia di stella e i quadrati diagonali.
Di diversa natura, rispetto alle altre già viste, è invece la lastra di sinistra nella quale un motivo a quadrati intrecciati, formati da fasce decorative piuttosto larghe, costituisce la forma del disegno principale. Significativo è il fatto che una lunga sequenza del solco nella lastra, dalla parte destra, sia totalmente assente l'intarsiatura delle paste vitree. In questo caso, si può osservare una precisione di esecuzione maggiore rispetto alle lastre precedenti e le alterazioni sono, tutto sommato, molto contenute. Il grifo intagliato in un pezzo di marmo è poco visibile e non crea un effetto di distacco dal fondo colorato delle tessere grossolane che riproducono triangoli colorati.
La fig. 10, mostra la lastra immediatamente successiva, girando in senso orario intorno al pulpito. La prima cosa che colpisce di queste lastre posteriori, rispetto a quella anteriore e in special modo a quella laterale nord, è lo stato di conservazione delle paste vitree che sembrano aver sofferto molto meno dell'usura del tempo e dell'incuria. La qual cosa potrebbe far pensare ad un restauro o ad un rifacimento molto più tardo rispetto alle lastre precedenti. Anche nella fig. 10 si osserva una precisione del disegno geometrico dei pattern di molto superiore rispetto ai casi precedenti. Si notano facilmente alcuni punti in cui la manomissione è evidente, come i quadratini verdi inseriti nella fila centrale del pannello centrale e le stesse introdotte nella fascia decorativa.

Fig. 10

Anche il disegno geometrico delle fasce quadrate intrecciate è comune nelle opere dei maestri Cosmati ed un esempio si può osservare nelle lastre del perduto arredo presbiteriale conservate nel Museo Lapidario della cattedrale di Anagni. Elementi campani, ma anche la presenza di chiara influenza della scuola romana potrebbe aver caratterizzato, come per quello di Fondi, il pulpito di Minturno.

Il pulpito e il candelabro del cero pasquale

Il candelabro per il cero pasquale

E’ questo un monumento del tutto singolare. Unico nella sua concezione in quanto non è realizzato su colonna tortile e intarsio ad incasso, come tutti i suoi simili.
Perché il marmoraro di allora scelse di adottare questa strana soluzione rispetto a tutte le altre in voga ai suoi tempi? Si potrebbe rispondere che al momento non fosse disponibile, tra i materiali di spoglio, una colonna tortile o che non fosse possibile realizzarla in breve tempo, così che per terminare l’arredo fu scelto di realizzare delle scanalature vagamente ondeggiate che ricordano la colonna tortile e praticarci al suo interno le gabbionature di malta per l’intarsio delle paste vitree. L’analisi dettagliata del materiale impiegato sembra indicare dei tratti che mostrerebbero caratteristiche del lavoro originale, quali una attenuazione dei colori nelle tessere, il loro stato conservativo che risente di circa otto secoli di incuria e manomissioni, un andamento dei disegni geometrici leggermente alterati. Mentre per una gran parte si osserva un lavoro che sembrerebbe di restauri anche recenti in cui si notano ampi tratti si tessere relativamente nuove e disegni dalle geometrie ben eseguiti. Anche la simmetria dei colori nei pattern è largamente rispettata, indice che o il lavoro è originale o restaurato secondo i canoni e le attenzioni riservate a questi lavori in tempi moderni.
Sotto è visibile un tratto che potrebbe ritenersi originale.

Fig. 11

Tre dei motivi delle decorazioni presenti sul candelabro per il cero pasquale. Si notano i punti in cui deve esserci stato un intervento di restauro, come la terza in basso, e quelli in cui si vedono tessere mancanti, rotte e manomesse, come nella striscia di mezzo. A destra il capitello ancorato.

Sinistra: La lastra con il leone e la testa umana.
Destra: Il pistrice che inghiotte Giona.
Sotto: Uno dei capitelli.

Interno del duomo di San Pietro a Minturno.

Fregio del portale del duomo di Minturno

Conclusioni

Sebbene le figurazioni geometriche dei pattern, del tutto analoghe per buona parte del repertorio a quelle del pulpito del duomo di Fondi, siano tali da far pensare ad una maestranza di grande livello artistico, tuttavia l'esecuzione in ampi tratti del pulpito di Minturno lascia perplessi per l'imprecisione delle linee geometriche. Ma ciò è indubbiamente dovuto al maltrattamento cui furono sottoposti i diversi pezzi assemblati nel 1618, se non già da precedenti, superficiali restauri e manomissioni. Nei pochi tratti che potrebbero definirsi in buona parte originali, si scorge la mano ferma e precisa dell'artista che tuttavia non raggiunge il livello del duomo di Fondi, ma lascia immaginare la qualità del superbo arredo presbiteriale di cui doveva essere dotata la chiesa. Per tali ragioni, trovo conferma nella tesi di Gandolfo nel datare il pulpito di Minturno alla metà del XIII secolo e accostarlo alla bottega marmoraria di Taddeo.

SERMONETA. Il paliotto d'altare della chiesa di Santa Maria Assunta

A Sermoneta si conserva una semplice traccia dell'arte cosmatesca, che pure un tempo doveva essere arrivata anche in quei luoghi, nella chiesa di Santa Maria Assunta. Si tratta di un classico "paliotto" cosmatesco che fa da fronte dell'altare e del quale si hanno poche notizie tra cui riporto la voce più importante di Manuela Gianandrea[2]:

"*Una sintesi della fusione tra modi campani e romani, quasi un manifesto del* modus operandi *delle botteghe laziali, è offerta dalla lastra che oggi funge da paliotto d'altare nella chiesa di Santa Maria Assunta a Sermoneta, dove al di sopra e al di sotto del* quincux *centrale si stagliano due globi di cristallo di monte. Matthiae aveva visto nella lastra, per il disegno a tessere minutissime, la vivacità cromatica e l'utilizzo di cristalli, tecnica questa assolutamente estranea a Roma, una testimonianza della penetrazione nel Lazio meridionale di modi compositivi campani, accolti dagli artisti romani quando si recavano a lavorare nel sud della regione. In realtà l'osservazione dell'impianto decorativo della lastra porta a respingere questa ipotesi, ricordando più da vicino le opere prodotte dai marmorari romani. Vero è anche che alcuni elementi rimandano alla tradizione campana. Innanzitutto l'inserzione dei vetri, che richiama quella dei bacini ceramici dell'ambone più antico della cattedrale di Ravello o di quello di San Giovanni del Toro sempre nella cittadina della costiera. Se nel primo frammenti di maiolica araba vanno a decorare i particolari degli animali, come il pistrice o i grifi, nel secondo i consueti dischi in porfido sono addirittura sostituiti con tondi di maiolica, che il Ballardini ha ritenuto opera del maestro egiziano "degli animali neri", datandoli tra la fine del XII e il principio del XIII secolo. Ancora di gusto campano è la scelta di utilizzare nel motivo decorativo dei cinque cerchi tondi marmorei di piccole dimensioni: le misure più ridotte permettono infatti di realizzare disegni e giochi ornamentali infinitamente più articolati e dinamici, con fasce e linee avvolgenti che possono rincorrersi in tutto lo spazio della superficie del pluteo*".

In mancanza di qualsiasi altra traccia di reperti di arredi e pavimenti cosmateschi nell'area di Sermoneta, resta difficilissimo pronunciarsi sul perché nella chiesa di Santa Maria Assunta, che pure è medioevale, esiste questa lastra cosmatesca, da dove essa provenga o se è l'ultima testimonianza di un perduto arredo della stessa chiesa. Oltre a questi legittimi quesiti, c'è il rompicapo dei globi di cristallo di monte che, come scrivono Gianandrea e Matthiae, appartengono ad una tecnica "assolutamente estranea a Roma". E su questo possiamo dire di avere qualche certezza non fosse altro che nell'enorme patrimonio di pezzi cosmateschi che si conservano in tutto il Lazio, questo pare essere l'unico esempio di tale "tecnica". Poi la Gianandrea, rifacendosi evidentemente ad una più razionale analisi dell'"impianto decorativo" della lastra, riesce forse a vedere qualche traccia dell'arte romana, ma le dimensioni troppo piccole dei dischi e la constatazione dell'uso di frammenti di maiolica nei pulpiti di Ravello e San Giovanni del Toro, la riconduce immancabilmente alle soluzioni campane.
Tuttavia è difficile conciliare, o trovare una via di mezzo, che possa spiegare la "romanità classica" del disegno della lastra con la tecnica di esecuzione campana.
La fig. 1 mostra una immagine generale della lastra e le due figure piccole il dettaglio dei due piccoli globi di vetro. Questi, come si può vedere, sembrano essere incollati direttamente sul mosaico, facendo subito pensare che essi furono apposti, per una sorta di insensata azione decorativa, dopo che la lastra era stata già completata e realizzata. E' logico credere che se l'artista avesse programmato di inserire i due globi di vetro in quei punti precisi, avrebbe forse lasciato il relativo spazio vuoto, senza completare il mosaico. Visti così, essi sembrano solo una decorazione fatta in seguito, di cui non se ne capisce il motivo, se non pensando ad un nobile intento di conservare in questo modo i due piccoli globi di vetro che altrimenti sarebbero potuti

---

[2] Manuela Gianandrea, *Maestri dottissimi Laziali? Ipotesi sull'autonomia artistica dei marmorari del Lazio meridionale.* Relazione per i *Cenacoli di storia dell'arte 2007-2008,* Alatri, Biblioteca comunale "Luigi Ceci", 2008.

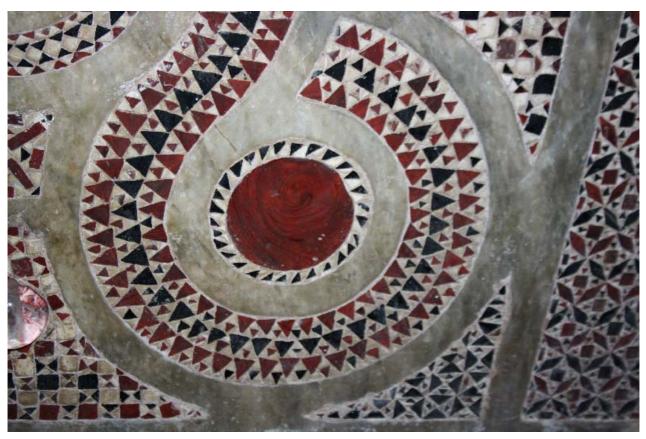
andare persi. Per quanto riguarda il disegno della lastra, possiamo dire che esso rappresenta il classico *quincux* che andava di moda nei plutei per gli amboni o per le recinzioni. Le dimensioni della lastra, piuttosto modeste, farebbero propendere per uno dei due o tre plutei di un lato di un antico ambone.

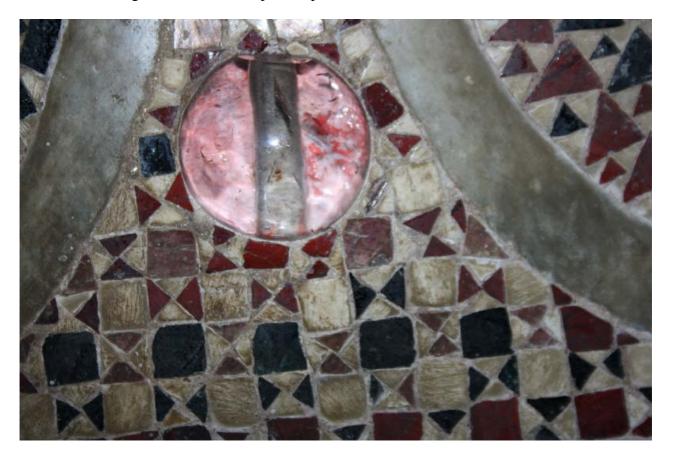
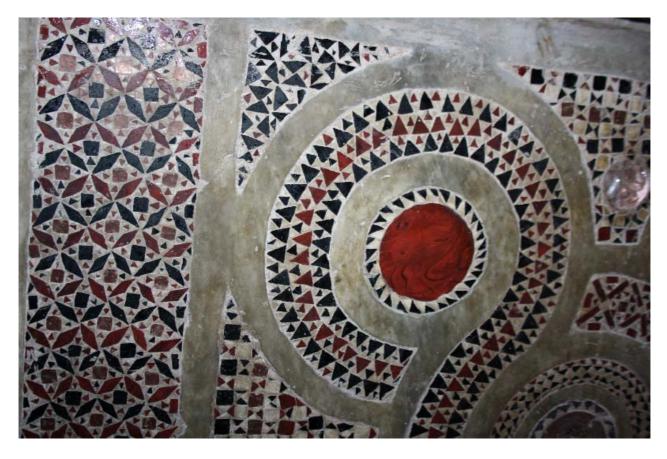
Fig 1

Osservando in dettaglio la lastra possiamo dedurre i seguenti elementi:
Essa si presenta in uno stato conservativo piuttosto buono. Che sia stata soggetta a piccoli ritocchi in sconosciuti restauri lo si vede dai pochi punti in cui sono state inserite tessere di diverso colore che alterano minimamente la simmetria policroma dei motivi geometrici, simmetria che è invece mantenuta in modo ottimale in gran parte del pluteo. In particolare, si notano dei dettagli che oserei dire impressionanti perché raramente visibili nelle lastre manomesse più volte.
Credo valga la pena descriverne almeno uno che possiamo vedere nella fig. 2.

Fig. 2

Il tondo di destra in alto presenta attorno a una fascia decorativa formata da piccoli listelli rettangolari disposti come quadrati diagonali al cui centro c'è un quadratino e gli spazi intorno scomposti in elementi triangolari. Iniziando dalla prima striscia di colore blu, si hanno 4 quadrati e mezzo, poi mezzo quadrato rosso a cui seguono altri 4 quadrati rossi. In basso ci sono ancora 4 quadrati blu e tre e mezzo rossi. Una simmetria perfetta direi che raramente si può osservare in opere malamente rimaneggiate. Eppure il ritocco c'è anche in questo caso, come i quattro quadratini rossi invece che blu nella parte inferiore dei quadrati blu. La disposizione geometrica e

la simmetria dei colori delle tessere può dirsi largamente rispettata per quasi tutto il disegno della lastra il che mostrerebbe uno dei rari lavori cosmateschi originali. L'esecuzione dell'intarsio, non eccelsa ma nemmeno pessima, e l'approssimazione del taglio dei piccoli dischi di porfido, però, sono forse elementi che testimoniano a sfavore di un'opera realizzata dai grandi maestri romani. Se si aggiunge che i motivi dei disegni sono molto vicini, per tecnica esecutiva e per vivacità dei colori, a quello del pulpito di Minturno, possiamo pensare che la bottega marmoraria possa essere la stessa.
A seguito di una mia visita alla chiesa, ho potuto esaminare il paliotto da vicino e constatare quanto segue:
1) i due globi di vetro sono stati inseriti molto probabilmente in epoca moderna e fissati con malta. Si nota che dopo i due globi di vetro, verso il termine della campitura, la decorazione è diversa dalla parte sottostante al globo. Essa si presenta grossolana, approssimativa, imprecisa ed è frutto di una manomissione;
2) le campiture angolari attorno ai tondi del *quincux* sono rifatte in modo impreciso;
3) l'introduzione del globo di vetro nella campitura superiore deve aver alterato l'andamento della decorazione superiore di triangoli e quadratini la quale, in diverse righe non risulta correttamente allineata;
4) Le zone che sembrano essersi conservate più vicine all'originale sembrano essere le fasce decorative circolari dei tondi e le due lastre rettangolari esterne a motivi con tessere a losanga.
5) Su buona parte della superficie del paliotto si notano sbavature della malta che costituisce le celle in cui sono alloggiate le tessere. E' anche probabile che le stesse siano adagiate direttamente sulla malta. In tal caso la lastra sarebbe il frutto di un completo rifacimento.
6) Se nella visione generale il colpo d'occhio rende un buon quadro di simmetria geometrica e policroma, nel dettaglio l'intarsio non sembra essere il prodotto di quell'arte che fece grandi i marmorari romani e campani: il taglio delle paste vitree, specie di quelle a forma di listelli allungati, non è sempre preciso, così come la loro disposizione nelle figurazioni geometriche.
7) Il tondo centrale del *quincux*, di porfido rosso, è di natura diversa dagli altri quattro tondi esterni.
Da ciò si deduce che il pluteo è stato largamente manomesso, alterato e forse in buona parte rifatto. D'altra parte le numerose "ferite" che possono leggersi sulla sua superficie, testimoniano un passato ricco di incuria ed abbandono che certamente non lo avrebbe restituito a noi così completo come oggi lo possiamo ammirare. Tuttavia, è da credere che nonostante i ritocchi esso rassomigli molto a quel pluteo che un tempo dovette essere impiegato forse in una recinzione presbiteriale o per la costituzione del lato di un ambone e, scartata l'ipotesi dell'influenza campana relativa alla presenza dei due globi di vetro, scartata l'ipotesi di maestranze romane di alta professionalità per la mediocrità dell'intarsio, sembra potersi meglio confermare la derivazione della lastra decorativa da quella scuola di allievi marmorari locali ed influenzati dalla presenza dei grandi artisti romani che a più riprese lavorarono a sud di Roma nel *Patrimonium Sancti Petri.*

Il tondo in basso a destra. Le decorazioni che lo circondano sembrano costituire il miglior intarsio della lastra.

Il frammento del globo di vetro nella parte superiore.

Il globo di vetro inferiore

La parte superiore sinistra con parte della decorazione della fascia rettangolare verticale esterna.

Dettagli della decorazione ad intarsio delle paste vitree.

FOSSANOVA. Il mosaico della lunetta nel portale della chiesa cistercense

Da una descrizione di Angelo Vari nella sua Guida all'Abbazia di Fossanova del 1991, si legge:

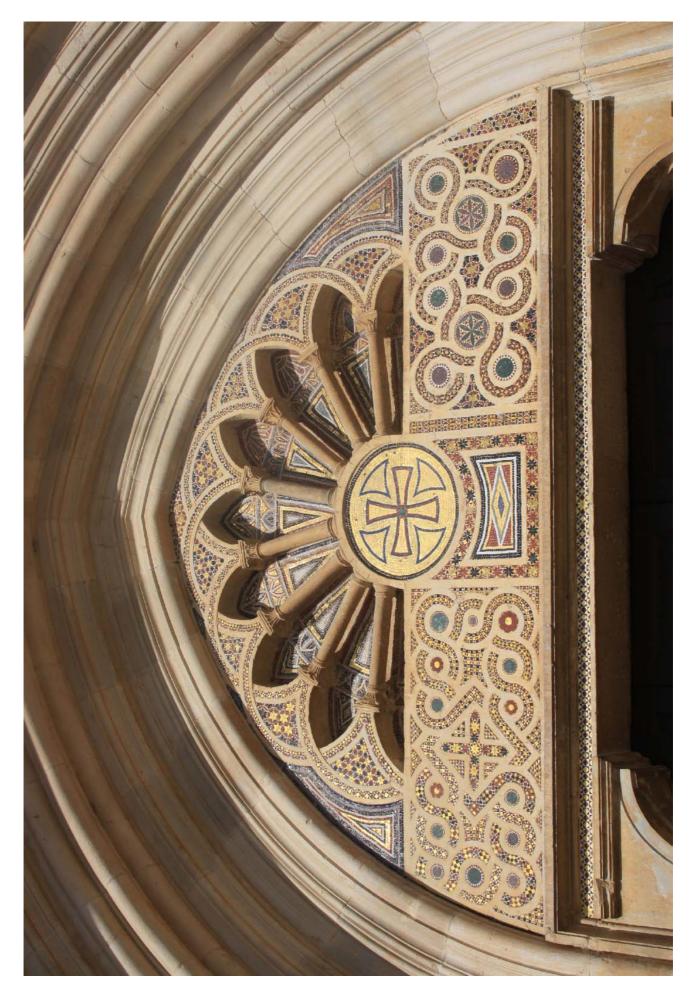
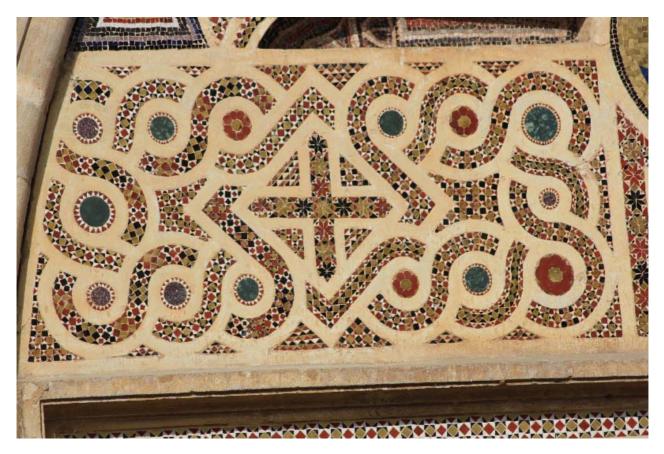
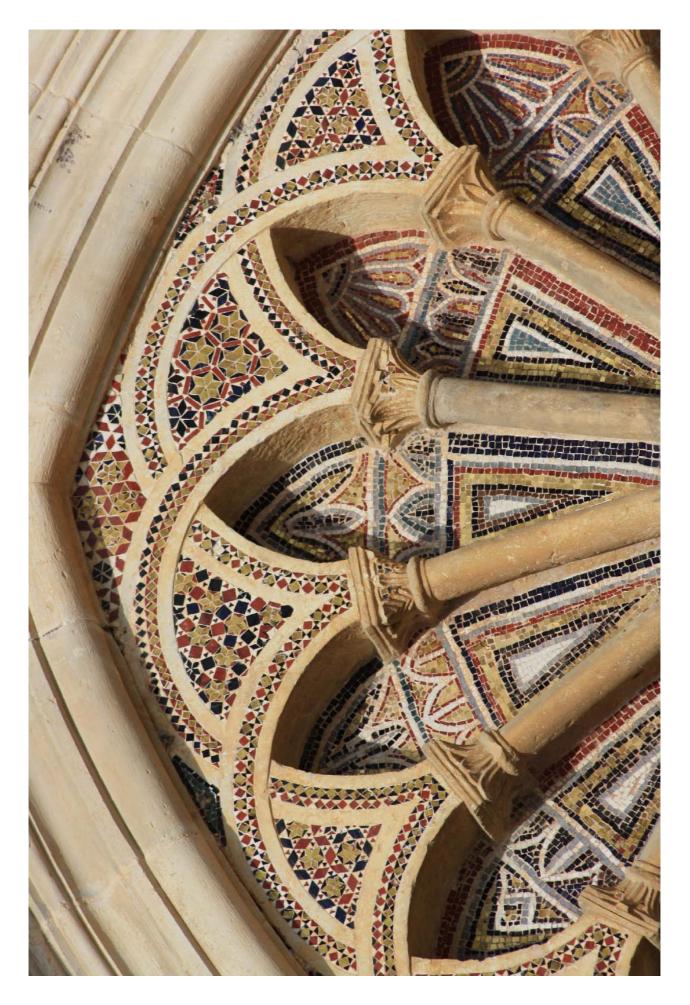
"*L'entrata è costituita, attualmente, da un portale a sesto acuto profondo con tre archi concentrici e modanati, sorretti da altrettante colonnine con capitelli sfarzosi; il tutto è sormontato da un timpano, compreso nel rilievo appena accennato di un arco a sesto acuto, ed è illeggiadrito dalla lunetta che, nell'incurvatura degli archi, accoglie una serie di colonnine e di archetti a petali che si espandono a ventaglio, e da pregiate decorazioni musive di probabile attribuzione cosmatesca. Dal mosaico, certamente sovrapposto in pieno secolo XII, è rimasta coperta l'iscrizione*: *"Fridericus Imperator semper augustus hoc opus fieri fecit" "*.

Dalla Storia dell'Architettura di Amico Ricci[3], si legge: "*Niuno che abbia percorsa quella regione può ignorare come a tre miglia da Piperno vicino al fiume Amaseno nei primi anni del secolo XIII fosse riedificata la chiesa annessa al monastero di S. Maria di Fossanova…Le vicine cave somministravano scelti macigni alla fabrica che fu tutta costruita di larghissime lastre di pietra. E siccome il costume d'allora richiedeva che le facciate delle chiese che si edificavano in questi luoghi, e nelle quali seguivasi uno stile tendente all'arco acuto, non andassero prive degli ornamenti di mosaico, come anche a Civita Castellana i Cosmati praticarono, così in questa di S. Maria di Fossanova si seguì il medesimo stile*".

Nulla di preciso si conosce sui mosaici che adornano la lunetta del portale d'ingresso alla chiesa dell'abbazia di Fossanova. Osservandoli in dettaglio possiamo dire quanto segue:
Innanzitutto è da rilevare che il lavoro complessivo, composto dalla grande lastra orizzontale che reca il tondo con la croce patente al centro e il mosaico nelle campiture degli "archetti a petali tra le colonnine che si espandono a ventaglio", mostri un livello di gusto ed esecuzione che può definirsi tra i più alti della scuola dei marmorari, siano essi campani che romani. In questo poco spazio sembra che sia concentrato lo spirito dei maestri Cosmati in una fusione che a volte porta a pensare allo stile classico romano, come l'eleganza e la classicità del disegno di destra, costituito da due quinconce intrecciati e ben moderati nelle proporzioni dei tondi, quasi tutti delle stesse piccole dimensioni per lasciare più spazio alle decorazioni, con al centro il "fiore della vita", quasi un simbolo dell'opera di Lorenzo, Iacopo e Cosma; altre volte lascia intravedere influenze campane, come potrebbero essere i motivi a girali intrecciati nella lastra sinistra e quattro dei tondini di porfido ritagliati a forma di margherita con il disco giallo centrale, oppure i motivi esagonali con stella inscritta di foglioline trepezoidali color oro. Sono tutti dettagli, questi, che potrebbero far pensare addirittura ad una maestranza proveniente da Roma, ma che si sia presa la libertà di esprimersi più comunemente nei modi sitilistici campani, pur non nascondendo la propria carta d'identità artistica, con l'intento forse di avvicinarsi il più possibile, con una sorta di fusione stilistica per conformarsi a quella omogeneità che doveva caratterizzare il resto degli altri lavori di influenza campana presenti sul territorio in cui sorgeva l'abbazia[4]. Infatti, come si legge nella storia di Vari: "*Nel 1208, sotto l'abate Stefano da Ceccano (1205-1212), in seguito eletto cardinale (1212), l'altare della nuova chiesa, secondo la testimonianza del Chronicon Fossae Novae, venne solennemente consacrato da Innocenzo III*", e come si sa, papa Innocenzo III era il "papa cosmatesco" per eccellenza che certamente per sua mano Iacopo di Lorenzo è testimoniato come firmatario di quella nobilissima e autorevolissima "*Schola addestratorum mappulariorum et cubiculariorum esclusiva della scuola pontificia, riservata ad un limitato numero di artisti al seguito papale"* (Creti, 2010). Si può facilmente credere, quindi, che per un così importante

[3] Amico Ricci, Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al secolo XVIII, vol. 2, Modena, 1858, pag. 40
[4] Corrado Bozzoni, nel suo articolo "*I Cosmati, maestri romani in una dimensione europea*" come saggio introduttivo al volume *In marmoris arte periti* di Luca Creti, 2010, scrive: "*Fuori di Roma ed oltre i confini del Lazio storico, le opere cosmatesche si integrano con apporti ancora diversi per interventi di maestri locali o di altra provenienza, con risultati originali di sapore "eclettico*" ".

avvenimento legato al più importante edificio cistercense dell'epoca, fossero chiamati in causa i più in vista maestri romani del mosaico cosmatesco che la scuola di Innocenzo III potesse offrire ed è l'ipotesi per la quale mi sento di propendere di più, anche se non è possibile individuare chi dei *magistri romani* fosse l'artefice le lavoro. Alcuni canoni e pattern presenti a Fossanova si vedono anche nei portali di Civita Castellana, ma in modo molto più essenziale, mentre a Fossanova si potrebbe osservare che mancano del tutto le annodature lunghe che fungono da collegamento tra un disco di porfido e il successivo lungo i perimetri del portale, una firma quasi immancabile nei lavori di Iacopo e Cosma. Tuttavia, la qualità e l'eccellenza della decorazione di Fossanova, testimonia senz'altro la scelta di qualità per adornare di mosaici il portale della chiesa. Scelta che, secondo me, vede all'opera o entrambe le scuole, campane e romane, o la sola romana con l'intento di uniformarsi anche agli stilemi campani attraverso una delicata fusione degli stili, senza perdere originalità ed eleganza nel lavoro. Per la datazione dell'opera si dovrebbe pensare che essa fosse compiuta nel 1208 durante la consacrazione dell'altare da parte di Innocenzo III. In tal caso dovremmo pensare o a Iacopo di Lorenzo che in quel periodo si era già spinto di certo fino a Ferentino, dove aveva realizzato il pavimento della cattedrale e probabilmente era l'artista più riconosciuto e più vicino come disponibilità all'abbazia di Fossanova; oppure alla famiglia dei Vassalletto (Pietro, o il figlio).

Dicevo all'inizio che il lavoro cosmatesco è composto da una tavola di marmo che ingloba il disco centrale sul quale è rappresentata la croce patente. A destra la figurazione geometrica è formata da due *quincux* intersecantisi in cui il disco centrale è proporzionalmente maggiore di quelli esterni con le loro dimensioni tutte uguali, eccetto per il disco in basso a destra con i triangolini raggianti rossi che è leggermente maggiorato. I colori dei porfidi e dei triangoli raggianti intorno ai dischi presentano una classica simmetria policroma, come anche i motivi geometrici delle fasce decorative che li avviluppano. I due dischi centrali dei *quincux* mostrano un altro dei motivi prestigiosi dei Cosmati: il "fiore della vita", sebbene forse in colori insoliti rispetto a quelli generalmente utilizzati dai maestri romani. Tredici campiture con motivi geometrici formati per lo più da esagoni raggianti e intersecantisi con motivi a stella esagonale completano la parte destra della lastra di marmo. La breve decorazione verticale a destra della lastra richiama il motivo a esagoni intrecciati, usatissimo in tutto il repertorio dell'arte musiva. Mentre dall'altra parte una fascia verticale mostra il ben noto motivo cosmatesco dei triangoli opposti al vertice, pattern che visualizza idealmente un motivo "a farfalla". In questa lastra di destra non si notano manomissioni o alterazioni del disegno geometrico e cromatiche delle tessere utilizzate, mostrando un lavoro o perfettamente restaurato o ottimamente conservato dell'originale.
Al centro sussiste un disegno a mosaico del tipo *opus alexandrinum*, con una cornice ad intarsio di motivi a stella ottagonale nei colori rosso, giallo e nero, mentre sopra campeggia la grande croce patente ancora a mosaico. La lastra di sinistra che è leggermente più lunga di quella destra, mostra fasce di annodatura più simili all'intreccio bizantino, delineandosi in tre fasce, una verticale e due orizzontali, con tre piccoli dischi di porfido ognuna. Essi sono di dimensioni diverse tra loro e sembrano non avere un rapporto di proporzionalità logico. Le fasce di annodatura conducono elegantemente ad un disegno centrale costituito da fasce che formano un quadrato diagonale con al centro una croce cosmatesca inscritta. I piccoli dischi di porfido uniformi sono sei di colore verde e quattro di colore rosso. I rimanenti quattro sono intagliati a formare il fiore di una margherita, con un disco centrale giallo. Se nella lastra destra i motivi delle campiture e delle fasce erano formati in massima parte a triangoli e stelle, in questa sinistra troviamo abbondanza di quadratini, eccetto per la croce centrale che mostra motivi a stella ottagonale. Una preponderanza di quadratini e di triangolini nel motivo "a farfalla" e negli sviluppi *ad quadratum*, in diagonale, tipico dei Cosmati, vanno a formare le oltre sedici campiture tra le annodature. Anche in questo caso, la simmetria dei colori delle tessere e il loro stato sembra essersi miracolosamente conservata ottimamente offrendo all'occhio umano uno spettacolo di colori e di quella luce che va a formare le "luminare della fede" cui questo lavoro è ispirato.

Sopra i capitelli delle otto colonnette concentriche si stagliano altrettanti archi, elegantissimi e meravigliosi, che nelle campiture e nelle fasce decorative riprendono gli stessi motivi largamente utilizzati nelle due lastre inferiori, completando uno scenario unico di eleganza visiva per il quale le parole non bastano per esprimere la gioia che offrono quando il sole illumina il portale frontalmente.

La facciata dell’abbazia di Fossanova con il magnifico portale cosmatesco

Scorcio del chiostro dell’abbazia con alcune colonne medievali

Nota *post scriptum*

Ho accennato prima ad una ipotesi di attribuzione delle decorazioni cosmatesche alla bottega di Iacopo di Lorenzo, o ad un membro della famiglia dei Vassalletto. Per completezza, vorrei riportare quanto ha scritto in proposito Enrico Bassan nel 2006 in "Itinerari Cosmateschi" il quale esprime anche il pensiero di altri studiosi:
"*Il portale della chiesa abbaziale cistercense, compiuto probabilmente intorno alla data di consacrazione del 1208, si inscrive in* "una tradizione tipologica romana che s'andava allora costituendo e che(…) a Falleri (…) trova il suo capostipite[5]*", ma rivela tuttavia una piena autonomia rispetto alle botteghe cosmatesche, i cui caratteri vengono interpretati* "in redazioni indubbiamente gotiche e borgognone*" e il cui operato viene escluso anche per la lunetta a semirosone riccamente mosaicata (l'architrave va espunto dalle parti originali perché di restauro), alla quale potrebbero essere stati attivi maestri campani*[6]".
Da queste citazioni io leggo una totale confusione nei pareri discordanti degli studiosi. Sembra che si faccia difficoltà ad ammettere l'evidenza di una "tradizione tipologica romana" al cospetto di presunte autonomie locali di maestranze probabilmente campane. Gli elementi per poter dire davvero qualcosa di preciso sono troppo esigui. Il portale è meraviglioso, ma costituisce solo una limitata superficie su cui poter leggere ed individuare le caratteristiche di maestranze romane o campane. Chi può dire, tra l'altro, che quel portale non sia il risultato di una ricostruzione antica che riutilizza plutei e decorazioni dell'antico arredo della chiesa?

---

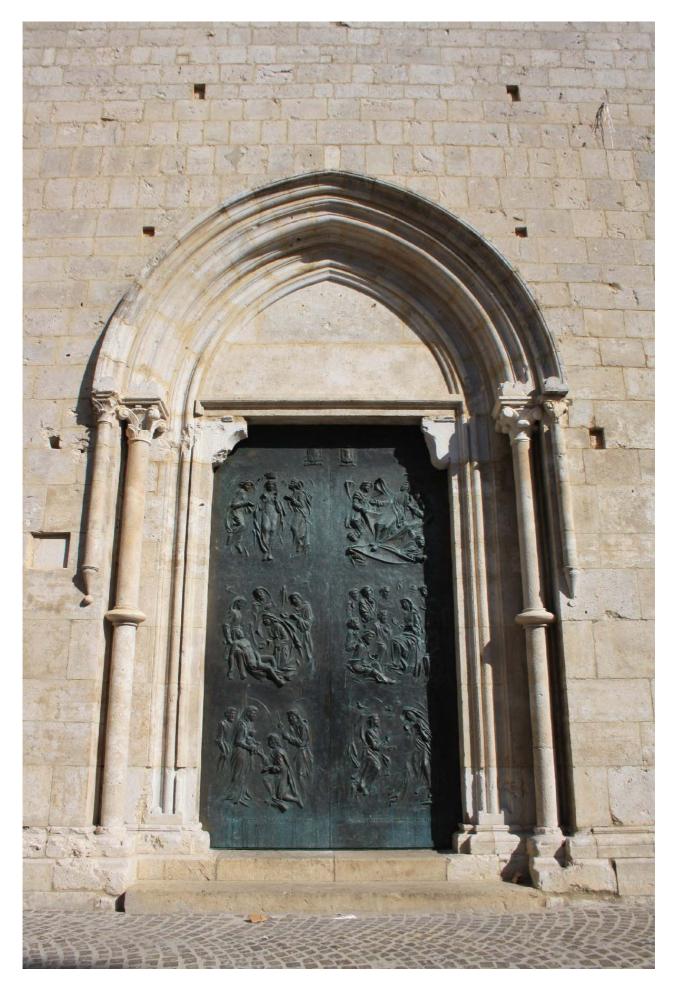
[5] Cadei A., *Fossanova e Castel del Monte, Federico II e l'Arte del Duecento*, in Atti della III Settimana di Studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma, 15 maggio 1978, a cura di A.M. Romanini, Galatina, 1980, pp. 191-215.
[6] *ibid*. pp. 209-210

AMASENO. Chiesa romanica di Santa Maria. Portale e tracce cosmatesche

Lasciandosi alle spalle la bella abbazia di Fossanova, a pochissima distanza si arriva, lungo la strada dei Monti Lepini in direzione Frosinone, al caratteristico borgo di Amaseno già ormai nel frusinate.
Dagli studi storici effettuati risulta che la chiesa romanica, costruita tra il 1165 e il 1177, è anteriore di circa venti anni alla più famosa chiesa abbaziale di Fossanova, iniziata l'anno 1187 e consacrata nel 1207. Da ciò ne risulterebbe che la chiesa di S. Maria ad Amaseno costituisce il primo monumento nazionale di quella prima architettura ogivale, introdotta in Italia dai cistercensi francesi. Dall'iscrizione incisa sul pulpito sappiamo che la chiesa fu sottoposta a significativi interventi di restauro e "completamenti" non bene specificati, sotto la direzione di artefici locali come Pietro Gulimari da Priverno.
La chiesa appare di forma basilicale con la navata centrale che si eleva dalle laterali e termina a timpano, mentre le navate minori terminano a mezzo timpano. Sulla facciata c'è il bel portale centrale ad arco acuto, con due colonnine anellate poste in angolo e altre due pensili sul prospetto; il rosone ha otto lobi e si apre entro un arco rotondo, poggiante su snelle colonnine. L'interno è a tre navate, divise tra loro da otto pilastri rettangolari, gli ultimi quattro rafforzati da colonne addossate. I capitelli sono ornati di foglie, gli archi a punta e le volte a crociera.
Il portale della chiesa viene associato ai portali cosmateschi. Il Venturi, nella *Storia dell'Arte Italiana* del 1904, citato ai nostri tempi da Luca Creti nell'opera *In Marmoris Arte Pertiti*, (op. cit. pag. 150 nota 239), trova affinità con i portali delle chiese di S. Antonio a Roma, SS. Andrea e Bartolomeo a Orvieto, San Giorgio a Riofreddo e Santa Maria di Falleri, definendole "*tornite, goticizzanti o gotiche, rigorose, ma fredde*". Anche Edward Hutton, nel suo libro *The Cosmati* del 1950, cita come cosmatesco il portale della chiesa di Amaseno (denominata però di San Lorenzo, sia da Hutton che da Ventura e Creti, probabilmente perché ivi si conserva l'ampolla con il sangue del santo).
Inoltre, significative affinità, specie nelle soluzioni delle mensole adottate, si possono vedere in relazione al primo portale della chiesa di San Saba a Roma e soprattutto a quello della chiesa abbaziale di Rossilli, presso Gavignano che descriverò più avanti.
Ora è da osservare che, se la chiesa di Amaseno fu consacrata nel 1177, non si può parlare di portale cosmatesco nel senso di avvicinare questo ai portali che i Cosmati della famiglia di Lorenzo di Tebaldo realizzarono tra il 1200 e il 1250. Attorno al 1170 lavorava Nicola d'Angelo e suo figlio Iacopo, discendenti di *magister Paulus*; Lorenzo di Tebaldo, Pietro Vassalletto e infine Giovanni e Guittone, figli di Nicola della famiglia di Ranuccio (o Raineiro). Di questi, solo alcuni si spostarono nel sud del Lazio per compiere dei lavori, ma in epoca più tarda rispetto alla consacrazione della chiesa. Per quale motivo, se si escludono le affinità di cui sopra, il portale di S. Maria ad Amaseno sia stato citato come "cosmatesco", non risulta molto chiaro.
Piuttosto, all'interno della chiesa è possibile vedere qualche traccia di arte cosmatesca nel tabernacolo murato che si fa risalire all'epoca della consacrazione della chiesa. Si tratta di un tabernacolo definito "rurale" posto a *cornu Evangelii* e consistente in un vano ricavano nel muro stesso protetto da una piccola porta di ferro. Al di sopra si vede una piccola cornice ad arco acuto ed un disegno che forma geometricamente una croce cosmatesca ad intarsio di paste vitree. Essa è formata da una croce centrale e da quattro campiture triangolari esterne che formano un tondo. La decorazione è fatta di tessere triangolari blu e oro, bianche e rosse con scomposizioni in elementi minori per le campiture esterne, mentre la croce centrale è decorata da tessere a forma di triangoli neri, rossi e oro scomposti in elementi minori. Al centro vi è un quadrato turchese disposto in diagonale, campito intorno con triangoli color oro. Alcuni degli affreschi presenti nel presbiterio, di epoca trecentesca, riprendono tratti decorativi di gusto cosmatesco, come si vede più profusamente nel Sacro Speco a Subiaco e in altri luoghi dove non mancarono opere cosmatesche.

Chiesa di S. Maria ad Amaseno

Il portale di destra

Nelle immagini qui sopra è mostrato il secondo portale della chiesa, sul fianco destro ed alcuni dettagli delle sculture, dai lineamenti goticizzanti severi, affini all’espressività artistica della scultura dell’uomo nudo sul pulpito della collegiata di San Vittore del Lazio e forse a quella del lettorino del pulpito nella chiesa di S. Maria a Fiume a Ceccano.
Pagina seguente: il portale principale, cosmatesco secondo gli studiosi, realizzato entro il 1177.

Il rosone sulla facciata della chiesa

Dettaglio della mensola di destra e del capitello

Il tabernacolo rurale posto a *cornu Evangelii*

La croce cosmatesca sul tabernacolo

Alcuni degli affreschi presenti nel presbiterio mostrano tratti di decorazioni cosmatesche.

Altri due portali interni della chiesa.

CASSINO. Il perduto pulpito della cattedrale di Cassino
SAN VITTORE DEL LAZIO. Collegiata Madonna delle Rose. Il pulpito.

I reperti di tipo cosmatesco attualmente conservati nell'abbazia di Montecassino e che dimostrano come la nobile arte dei marmorari romani e campani sia iniziata e si sia ispirata all'opera degli artisti bizantini che furono chiamati dall'abate Desiderio per la decorazione della chiesa abbaziale in occasione della sua nuova consacrazione del 1071, sono stati già ampiamente descritti dal vostro autore in questa stessa collana per un volume attualmente in fase di pubblicazione per l'editoria del monastero cassinese.
Qui solamente vorrei aggiungere ciò che non ho trattato in quel volume, cioè quanto si sa di un quasi del tutto perduto pulpito dell'antica cattedrale di Cassino, definitivamente distrutta durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale, e del pezzo unico che tanto ha meravigliato gli studiosi che è rappresentato dal pulpito della collegiata della Madonna delle Rose a San Vittore del Lazio, un piccolo e grazioso paesino a pochi chilometri a sud di Cassino, verso il confine con la Campania.

Uno tra i primi e forse più appropriati studi fatti su entrambi questi monumenti fu pubblicato da Giusta Nicco Fasola[1] nel 1939 ed è forse l'unica descrizione dettagliata che ci rimane, insieme ad alcune preziose immagini, prima della distruzione del primo pulpito, quello della cattedrale di Cassino e prima che fosse rimaneggiato quello della collegiata di San Vittore del Lazio. Essendo un documento questo difficilmente reperibile se non nelle grandi biblioteche ed essendo uno dei primi e fondamentali studi sull'argomento, credo sia utile riportarne alcune parti tra le più significative per il nostro studio, anche perché in effetti l'analisi di Nicco-Fasola è rimasta sostanzialmente invariata in tutti questi anni ed accettata dalla maggior parte degli studiosi.
Prima di entrare nel merito delle considerazioni sui due pulpiti però, vorrei proporre un quesito che mi è sorto spontaneo trattandosi della cattedrale di Cassino: se è vero che gli artisti bizantini chiamati da Desiderio nel 1071, e la relativa scuola d'arte istituita sempre per volere dell'abate presso il cenobio cassinese e forse nell'abbazia di San Liberatore a Maiella, costituirono la prima e più forte ispirazione all'arte dei pavimenti musici in *opus sectile* del tipo "cosmatesco" per le successive scuole di marmorari romani e campani, perché non potrebbe essere accaduto lo stesso per quanto riguarda l'arte degli arredi religiosi medievali di cui pure la chiesa dell'abbazia di Montecassino dovette essere dotata al tempo della sua consacrazione?
In altre parole, se i pavimenti precosmateschi e cosmateschi, romani e del meridione d'Italia, hanno la loro origine, come generalmente è accettato da tutti gli studiosi, nel prototipo cassinese del 1071, perché non pensare che anche la cultura e l'iconologia artistica del pulpito non possa essere derivata dalla stessa scuola d'arte? I pulpiti più antichi che conosciamo nel meridione d'Italia si collocano tra la metà e la fine del XII secolo, quello di Salerno è datato 1175, mentre quello della chiesa di Santa Maria in Valle Porclaneta a Roscliolo dei Marsi è datato 1150. Siamo quindi ad oltre mezzo secolo dopo la consacrazione della chiesa di Montecassino.
Il pulpito della cattedrale di Cassino viene datato ai primi decenni del XIII secolo e, secondo gli studiosi, esso rappresenta il punto d'inizio della diffusione dei modi e della tipologia del pulpito campano e del basso Lazio. Per la Nicco-Fasola, d'accordo con Bertaux, il pulpito di Cassino "*segna l'estremo limite raggiunto dall'arte siciliana trapiantata in Campania*", e deriverebbe stilisticamente da quello di Salerno, mentre per Manuela Gianandrea[2] può ipotizzarsi lo sviluppo di botteghe marmorarie locali in quanto "*sembra che gli artisti attivi agli arredi del basso Lazio abbiano tentato una sorta di fusione tra il decorativismo figurativo campano e l'equilibrio ornamentale romano*". Ma è possibile che nulla di tutto ciò sia derivato, come per i pavimenti cosmateschi, ancora una volta dalla primitiva basilica cassinese? Eppure le sculture marmoree dei

---

[1] *Due pulpiti campani del XII e del XIII secolo*, in L'Arte, rivista di storia dell'arte medievale e moderna, Nuova serie, anno XLI, fasc. I, , Gennaio 1938-XVI, pp. 3-25.
[2] Maestri Dottissimi Laziali?, op. cit..

lettorini, compreso il pulpito Aiello di Salerno, che mostrano la scena dell'uomo avvolto o stritolato dal serpente, sembrano ispirarsi fondamentalmente, come penso anche per alcuni dettagli dei pavimenti cosmateschi, alle immagini presenti nel manoscritto più importante prodotto e conservato a Montecassino, che precede tutti gli eventi artistici prima della consacrazione della chiesa. Si tratta del codice manoscritto 132 di Montecassino, intitolato *De Universo,* di Rabano Mauro, scritto tra l'842 e l'847, in cui è raffigurato un uomo circondato da un serpente. Il testo riportato da Rabano riguarda déi pagani tra cui Belial mostrato con le sembianze maschili e circondato da un serpente, ovvero l'Anticristo raffigurato poi negli amboni e nei pulpiti come l'uomo che viene salvato dalla Parola di Dio[3].
Sembra quindi che il manoscritto di Rabano Mauro, sia stata l'opera alla quale gli artisti bizantini chiamati da Desiderio si siano maggiormente ispirati per attuare le forme artistiche della loro *arte musivaria ed quadrataria* (quest'ultima pavimentale), nei nuovi monumenti che andranno ad arricchire il *Patrimonium Sancti Benedicti,* rimanendo in tal modo fortemente ancorati all'iconografia religiosa locale e al sapere enciclopedico che un'opera come quella di Rabano costituiva per Montecassino e tutta la società medievale dell'area sotto la sua diretta influenza.
Ecco, mi chiedevo, non è per caso possibile che la tradizione delle sculture in cui è rappresentato l'uomo e il serpente, non sia stata realizzata nei primi pulpiti e amboni tra cui quelli di cui certamente doveva essere dotata la meravigliosa chiesa dell'abbazia di Montecassino?
Non potrebbero, gli artisti campani che eseguirono il pulpito Aiello e le tribune della cattedrale di Salerno, essersi formati nelle scuole marmorarie che derivarono dalla quella principale istituita da Desiderio?
Se il pulpito di Cassino, come scrivono gli studiosi, e in particolare Nicco-Fasola e Gianandrea, "*dichiara un'immediata dipendenza nella parti superstiti dall'ambone minore di Salerno*", e, di conseguenza si avvicina alle tipologie degli altri pulpiti prodotti in Campania tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, come quello di Ravello, o quelli più vicini a Cassino, delle cattedrali di Sessa Aurunca, Capua e Caserta Vecchia, e se si ammette che la scuola salernitana sia stata fortemente influenzata o forgiata da quella primaria cassinese, allora tutto si riconduce di nuovo a Montecassino. La mia è solo una ipotesi, ma è difficile osservare i figli di un'arte nata nell'abbazia cassinese per poi dichiararne i nipoti come discendenti di altre culture. Penso quindi che porsi la domanda sia almeno giustificato, se non doveroso.
Secondo Gianandrea, il pulpito della cattedrale di Cassino sarebbe un'opera realizzata da una bottega di marmorari della scuola salernitana che era venuta a diffondere i suoi modi compositivi nel basso Lazio[4]. Ma nessuno ci dice dove i marmorari salernitani abbiano appreso tali modi e tale arte che io credo abbiano derivato dalla scuola *musivaria* degli artisti bizantini di Montecassino.
Perciò, sono portato a credere che il pulpito di Cassino, sia figlio dell'arte nata a Montecassino che si è poi sviluppata, nel secolo successivo, nelle scuole d'arte di tutto il centro Italia.
Fatta questa premessa, passo a sintetizzare i punti principali dell'articolo di Giusta Nicco-Fasola.
Le vicende del pulpito di Cassino sono pressoché sconosciute. Le uniche notizie che si hanno è che nel Seicento fu "*snaturato in tabernacolo per il fonte battesimale della cattedrale*", e nel 1938 era nelle condizioni descritte da Nicco-Fasola: "*Ne resta la parte inferiore: quattro colonne su leoni e l'arcata di sostegno; ma i mosaici sono caduti ed anche la compagine esterna dell'archivolto s'è sciolta. Al posto dei bei nastri e dei bei campi di mosaico sono stati messi già anticamente marmi colorati d'effetto volgare; la parte superiore è mozza delle colonnine, forse anch'esse tortili, che dentro le nicchie angolari dovevano occupare la parte ora scoperta dei capitelli, come a Salerno, sessa, ecc. Sopra posava la cassa quadrata a specchi musivi….I capitelli anteriori e l'orlo di molli acanti medievali che fascia le arcate vorrebbero addirittura*

[3] Emanuela Ambrosio, *Il pulpito di san Felice della basilica di San Felice in Pincis a Cimitile*. Fonte, internet.
[4] "*Proprio i capitelli, desunti a livello iconografico dal pulpito Guarna, sembrano stilisticamente più vicini a quelli prodotti in area campana…sulla spinta dell'inarrestabile successo dei pulpiti salernitani, divenuti ormai l'indiscusso modello di riferimento più sul piano compositivo in realtà che stilistico. Da penetrazione di una bottega campana in territorio laziale e in particolare nel "feudo" cassinese potrebbe quindi essere avvenuta proprio a seguito della diffusione dei moduli salernitani al principio del Duecento nelle aree geografiche limitrofe della terra di Lavoro*".

che pensassimo che uno scultore di Salerno sia passato di qui, probabilmente al servizio dell'abbazia di Montecassino, talmente è concorde il rapporto di foglie figurine e la sensuale tenerezza portata nel lavorare la pietra che non si stempera in indolenza…Il capitello di destra, il più bello, è quasi un passo indietro per altri fattori nello svolgimento dei motivi; è più semplice l'abaco, le foglie hanno una forma più elementare, la rosetta è poco articolata…Il capitello anteriore di sinistra, segue da vicino un modello salernitano; lo stesso doppio giro di foglie con una rovesciata al centro del piano inferiore, figurette femminili e maschili sedute su una foglia alta negli angoli; manca il trofeo centrale; i corpi sono trattati con interessi analitici d'anatomia, incisi di solchi con riferimenti muscolari. Il classicismo è vissuto fanciullescamente nel motivo del lembo che ricade sul braccio della donnina. Manca la pittoricità del bucherellato e dei trafori di foglie attorne di Salerno".
L'autrice richiama diversi dettagli che non possono riferirsi stilisticamente al pulpito di Salerno: "*Anche la figura della sirena è diversa dalle figurette di salerno*", vedendo nell'intento dell'artista un classicismo votato più al tema demoniaco che a quello culturale: "*Il torso cilindrico avanza con bella ma delicata consistenza plastica, continua senza frammentarietà di muscolature nella testa, nelle braccia tornite, nella coda…*". Una fusione di stili, quindi, che dovrebbe spiegarsi solo ammettendo che le parti che componevano il pulpito fossero l'opera di almeno due diversi artisti, come in effetti ipotizza l'autrice dei quali ne descrive anche le qualità stilistiche e gli intenti attraverso le differenze che riesce a cogliere nelle sculture dei capitelli e conclude: "*Quando i mosaici completavano festosamente il pergamo, certo con qualche bella invenzione, il ricorrere di questi pezzi scolpiti doveva essere di gusto delicato. Senza la bravura di Ravello, con le sue piccole proporzioni, il pulpito di Cassino ha il suo posto nella storia dell'arte perché il suo autore ha vissuto a modo suo l'incrociarsi fantasioso delle tendenze nell'Italia meridionale*".

Il pulpito della cattedrale di Cassino, descritto da Nicco-Fasola in ciò che ne rimaneva nel 1938, fu distrutto nei bombardamenti della seconda guerra mondiale. Oggi, un leone stiloforo di quel pulpito è conservato nel Museo Lapidario dell'abbazia di Montecasino. Alcuni frammenti dei leoni stilofori, delle colonne e degli archi furono conservati presso l'orto dell'Istituto Suore della Carità in Piazza San Benedetto a Cassino attorno al 1980 (riportato da Carotti nell'aggiornamento al Bertaux).
Tra l'altro è da rilevare che Bertaux descrive, seppure sommariamente, il pulpito di San Vittore del Lazio, ma non accenna a quello di Cassino.

SAN VITTORE DEL LAZIO
Il pulpito della collegiata della Madonna delle Rose

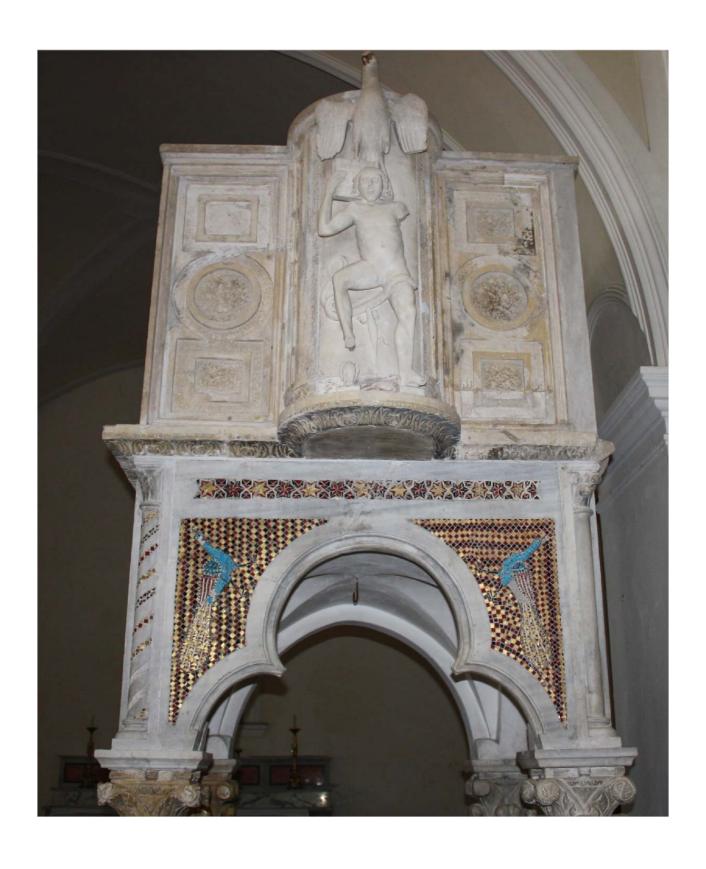
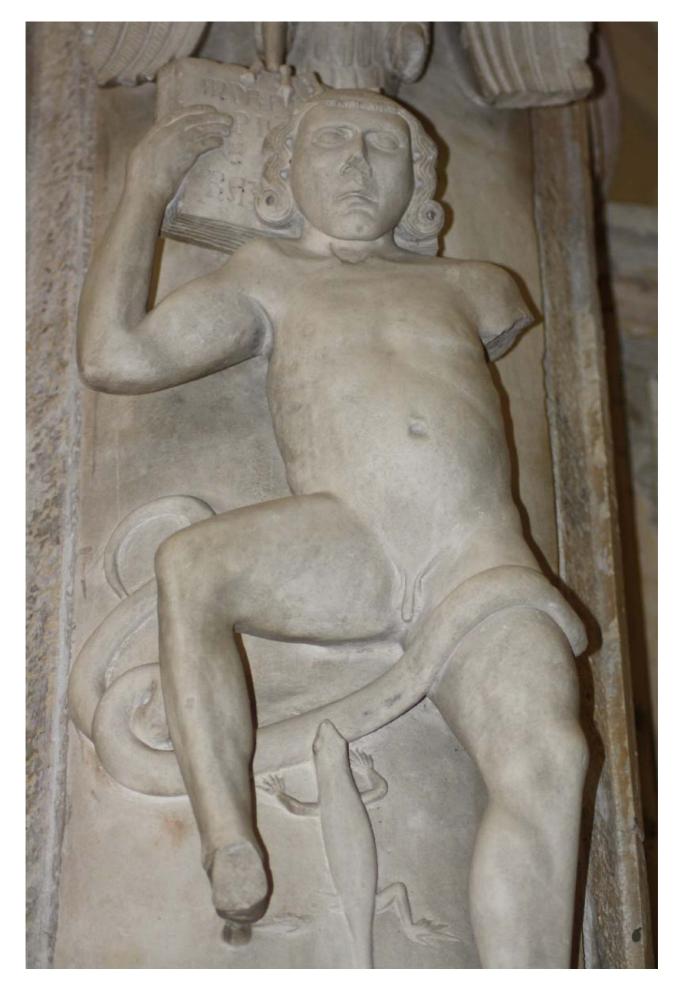
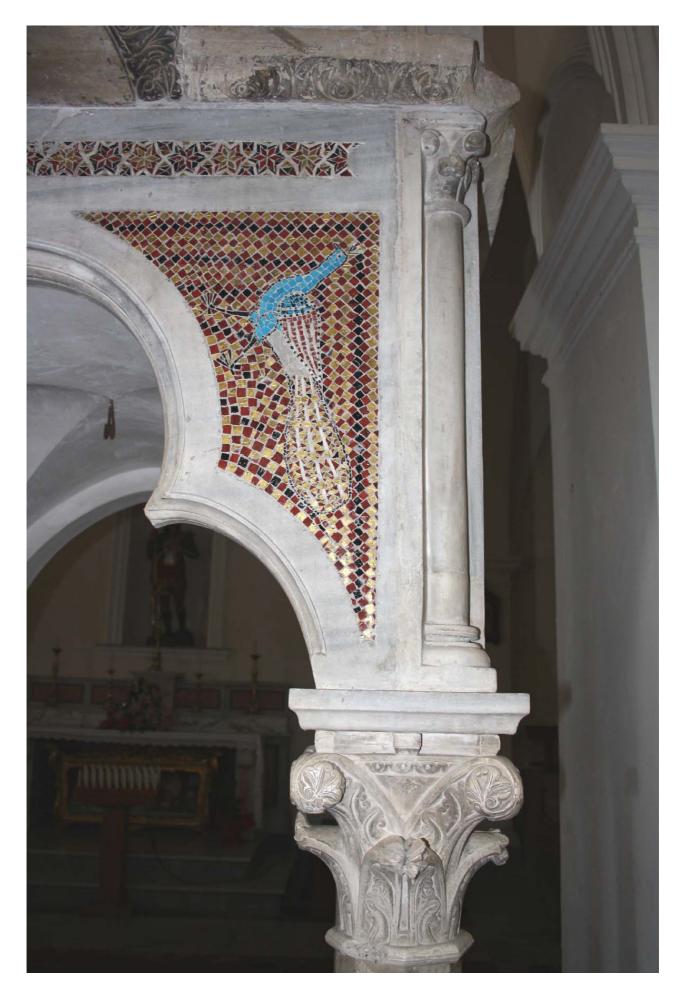
Abbiamo due descrizioni: una, di Nicco-Fasola, ci fa conoscere le condizioni del pulpito di San Vittore prima della seconda guerra mondiale, e la seconda, di Anna Carotti, nella ricostruzione del dopo guerra, che descrive come si presentava il monumento poco prima del 1980.
Per quanto riguarda l'iconologia delle raffigurazioni possiamo attenerci a quanto scrive Nicco-Fasola in quanto, credo, sia la prima e più dettagliata spiegazione di ogni particolare del pulpito sulla quale gli studiosi hanno in seguito basato le proprie considerazioni.
Innanzitutto, è doveroso ricordare che Emile Bertaux riuscì a scoprire questo monumento nascosto in un così piccolo borgo ai confini tra il Lazio e la Campania per cui anche Nicco-Fasola ne rimase simpaticamente meravigliata: "*E' citato con discreta precisione dal bertaux che fu veramente grande nello scoprire cose ben nascoste; ma egli vi dedica poche righe e non ne rileva il valore col tacere stranamente della scultura*". Bertaux, seguendo il suo itinerario che da Capua portava a Montecassino lungo la via Casilina, incotra il paese di San Vittore del Lazio e nelle sue parole: "*En continuant vers le Nord, on rencontre, tout près du Mont-Cassin, dans la collégiale de*

San Vittore del Lazio, un ambon rectangulaire, dont les colonnes son portées par des lions, et dont les parapets sont garnis de mosaiques d'émail desinnées d'après les schémas siciliens ou salernitains. Le chapiteaux sont de véritables chapiteaux français à crochets, fort semblables à ceux de l'ambon d'Amaseno, dans l'Etat de l'Eglise, qui est daté de 1281. Les mosaiques de San Vittore marquent, sur la Via Latina*, la limite extreme qu'ait atteinte l'art sicilien transplanté en Campanie*".
Mi trovo d'accordo con la Nicco-Fasola nel credere che Bertaux abbia voluto forzatamente trovare delle improbabili analogie con il pulpito della chiesa di San Lorenzo ad Amaseno, tra l'altro abbastanza fuori zona da San Vittore del Lazio, probabilmente per azzardare una possibile datazione, cioè quella del 1281 (che diventerebbe 1291 secondo quanto scrive l'Enlart). I pulpiti, come i pavimenti cosmateschi, furono in gran parte manomessi, smontati e ricostruiti in vari periodi dal Barocco in poi. Quindi non è possibile azzardare la datazione di un ambone solo sulla scorta di accostamenti stilistici limitandoli ai soli capitelli delle colonne. Spesso le colonne sono state sostituite con altre di diverso periodo e di diversi artefici. Le ricostruzioni hanno completamente trasformato i pulpiti per i quali ogni tentativo di datazione è sempre soggetta non solo a verifiche ma a rimanere nel dubbio della giusta e corretta interpretazione, in mancanza di firme o documentazione storica rilevante. Un esempio di come i pulpiti siano stati completamente trasformati dal '500 in poi è, nella nostra zona, il pulpito del duomo di San Pietro a Minturno le cui vicende le abbiamo narrate in queste stesse pagine.
Così Nicco-Fasola abbatte la proposta di datazione di Bertaux: "*Il pulpito di Amaseno è opera tutta diversa, severamente architettonica, con pochi ricordi romanici, di modo che non è il termine di confronto più adatto per il nostro. Non soltanto per l'uso di mosaici destinati non ad accompagnare, come a Roma, ma a svolgere il tema, il pergamo di San Vittore è una discendenza dal gruppo campano*". Ma l'unicità del pulpito di San Vittore ha confuso tutti gli studiosi i quali ancora oggi, non riescono a collocarlo con certezza ad una data scuola di botteghe marmorarie, attribuendolo per certi aspetti ai modi campani e dell'Italia meridionale, come la tripartizione del pulpito in colonne, cassa e corpo intermedio con archivolti, o alla tradizione abruzzese, come l'uso dell'arco trilobo impiegato a sorreggere la cassa e l'uso di colonne poligonali. Confronti sono possibili con il pulpito del 1150 della piccola ma graziosa ed importante chiesa romanica di S. Maria in Valle Porclaneta a Rosciolo dei Marsi, una frazione di Magliano dei Marsi, o con il pulpito del 1158 di Moscuso.
Il punto forte del pulpito di San Vittore del Lazio è il gruppo scultoreo del lettorino, di più difficile lettura rispetto all'architettura del monumento, come ben rivela Nicco-Fasola, per il quale così si esprime: "*Per il magnifico corpo virile col serpente cercheremmo invano un appoggio nei soggetti consimili di Salerno e di Sessa Aurunca per quanto riguarda il valore della forma. Ma anche il tema è tutt'altro che chiaro e merita attenzione*". L'autrice ricorda che le poche figurazioni simili a questa di San Vittore si trovano a Salerno, a Sessa, nel frammento visto nel duomo di Gaeta, un altro forse perduto di Gragnano e qualche altro simile a Montevergine, Nocera, Caserta Vecchia e in qualche collezione privata, tutti di origini campane.
Sul significato iconologico della scultura, l'autrice parte dalle credenze popolari meridionali che prudentemente parlano di un "uomo avvolto da un serpente", alla constatazione che un lettorino d'ambone, in una parte così importante del monumento, non può essere dedicato all'esaltazione figurativa dell'uomo peccatore, né ai simboli del maligno, ma piuttosto doveva rappresentare la figura dell'uomo peccatore per cui Cristo è venuto in terra.
La studiosa, però, rileva che nel pulpito di San Vittore "*…né l'aquila posa gli artigli sulla testa dell'uomo, né egli pare oppresso dalle superiori forze vincitrici o ammonitrici, né il serpe lo avvinghia per soffocarlo. Egli stesso sostiene il libro, il quale poggia sulle sue spalle, a metà coperto dalla sua testa, mentre la finezza delle sue membra non permettono che vediamo in lui una manifestazione del male*". Cosa rappresentava allora quella scultura? Lo studioso W.F. Volbach tentò una diversa interpretazione, ma non riuscì a sostenerla; prima di lui Toesca fece la stessa considerazione, ma non andò oltre. In pratica, Volbach ha identificato la testa barbuta con "Oceano", o "Abisso" e la figura del serpente con il motivo di Eone. I due spunti, di Volbach e

Toesca, convinsero la Nicco-Fasola a seguire la strada della nuova interpretazione: "*L'uomo col serpente può rappresentare veramente un Eone*[5]*, ma non il semplice ricordo di una immagine né una trasposizione nell'idea del Maligno; è una vera interpretazione medievale, cristiana, dell'Eone. Dopo aver significato gli astri, il* coelus aeternus, *l'*aevum *ed altri affini trasmutevoli concetti, l'Eone aveva preso nel culto di Mitra l'aspetto personale d'un uomo nudo dalla testa leonina avvolto da un serpente… di qui lo derivarono gli gnostici alcuni dei quali credevano che Cristo stesso era il primo Eone e per questo può prendere il posto dell'angelo, del diacono, degli evangelisti…L'idea di mediazione è fondamentale nel Cristianesimo sotto tutti gli aspetti; anche nel libro aperto di S. Vittore si legge:* "In principio era Verbum et Verbum erat*" e il Verbo è il mediatore per eccellenza*".

La studiosa, dopo lunghe considerazioni sulla permeabilità dell'Italia meridionale alle dottrine gnostiche, offre una mirabile descrizione analitica del gruppo scultoreo: "*Il viso e la nudità completa indicano che non si tratta di un vero uomo ma d'un essere di natura diversa e misteriosa; la posizione rispetto al libro è una chiara traduzione dell'idea di mediazione, mentre la comparsa di nuovi simboli, la lucertola (simbolo della luce), l'uccello, mostra un nuovo ripensamento, del quale non abbiamo per ora altri esempi, del motivo neoplatonico ricercato dall'artista… Non è escluso che una simbologia morale sia penetrata nel concetto filosofico, che nel serpente si sia riaffacciata l'idea di potenza nemica, dal momento che l'Eone ne tien ferma la testa mentre la coda s'attorciglia; la lucertola, animale di luce, potrebbe aiutare la vittoria mordendo la serpe, mentre lo spirito posa il piede sull'uccello vinto anch'esso*".

Per quanto riguarda la bellezza della scultura, la studiosa ritiene che "*per trovare qualcosa di altrettanto severo*" bisogna riferirsi alla vecchia cattedra di Bari! Mentre è certa che il gruppo è stato eseguito da un solo artista, certamente non di influenza lombarda: "*La stilizzazione è fatta con un sottile equilibrato graduarsi dei piani plastici, le ali staccate dal corpo, d'accentuata concavità in contrapposto del corpo convesso, con le penne accuratamente curvate, sono d'un'eleganza raffinata; né lo sono meno le dita nodose spaziate sul libro, pur così forti nel reggere. Anche l'Eone, con quale sapiente equilibrio si sposta dalla verticale, perché nell'alzarsi del braccio e della gamba verso sinistra lo spostamento del corpo a destra possa ricomporre l'unità necessaria per la veduta di fronte. Tutta una serie di accorgimenti – posizione delle spalle, indietreggiare del braccio, né si può tacere il cristallino rapporto di gamba serpente lucertola – senza dar senso di ricercatezza o di volontà realizza questo meraviglioso saggio di simmetria medievale… La raffinatezza con cui questa è ottenuta non è degli scultori lombardi, e qui nemmeno d'origine bizantina…Quest'artista d'eccezione, dopo la sua esperienza meridionale, fu portato a ripensare la sintesi plastica romanica, che dovette aver conosciuto nell'Italia settentrionale, in modo personalissimo. Lo scultore di San Vittore affronta la trattazione del corpo nudo con risultati notevolmente superiori a quelli che ottennero altri artisti che vollero arrivarci dallo studio dei nudi romani; l'Ercole del pulpito di Pisa è mancato, il nudo di Eone di S. Vittore è realizzato…Tanto più rozzi, sotto la fine della scultura del lettorino, sono i leoni stilofori*". La scultura del lettorino si distacca notevolmente dal livello artistico del resto del pulpito, specie dai "rozzi leoni stilofori" che reggono le colonne", opera di un "più incolto artefice". E' il prezzo che siamo abituati a pagare per le ricostruzioni arbitrarie che questo genere di monumenti ha dovuto subire nell'epoca barocca in cui si ebbe la folle moda di distruggere gli antichi arredi medievali.

[5] Gli *eoni*, in molti sistemi gnostici, rappresentano le varie emanazioni del Dio primo, noto anche come l'Uno, la Monade, Aion Teleos (l'Eone Perfetto).

ALATRI. Frammenti di ambone cosmatesco nella Cattedrale di San Paolo

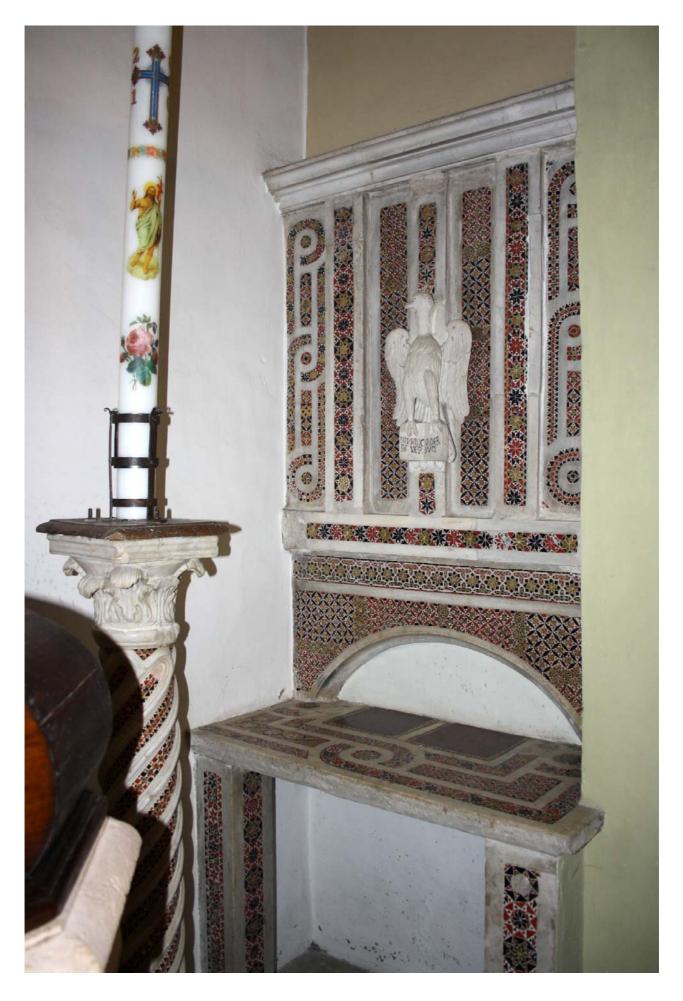
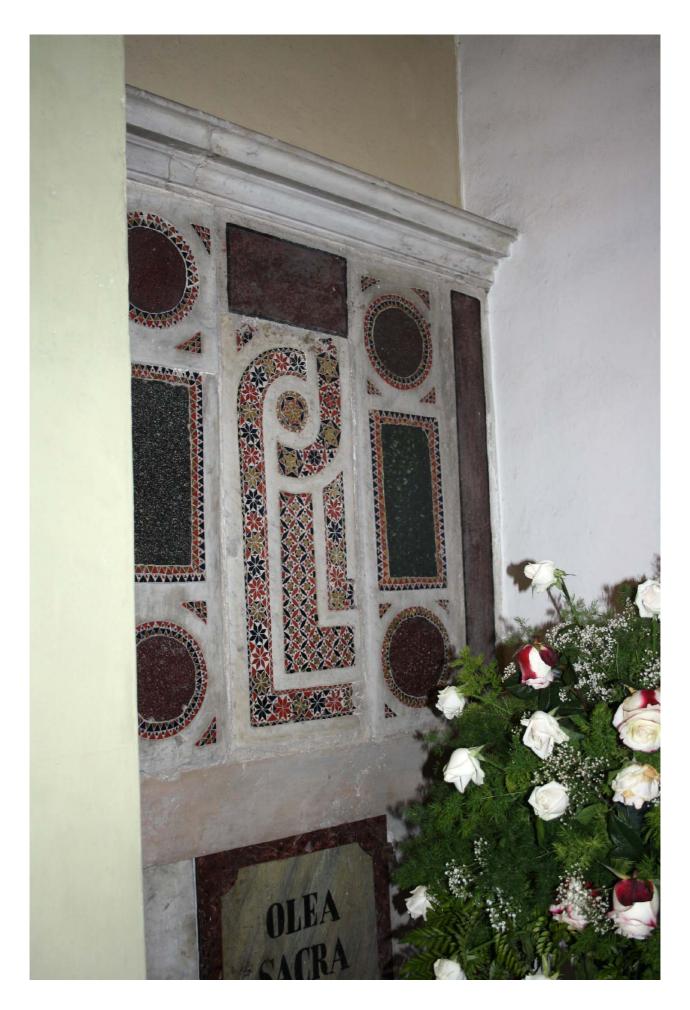
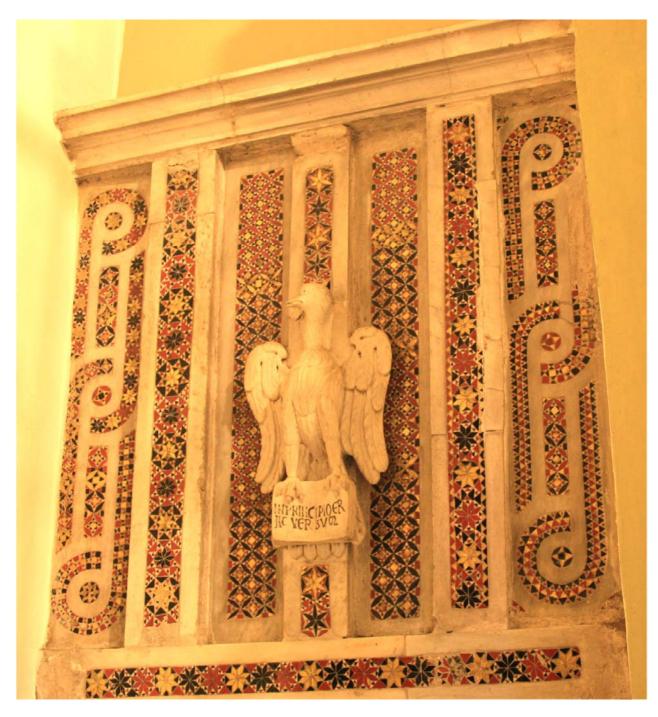
Gli studiosi sono concordi nel riconoscere una sorta di collegamento stilistico, un percorso di maturazione dell'esperienza nell'arte dell'arredo di tipo cosmatesco di cui si trova un certo riscontro nella fusione delle botteghe di marmorari romani e campani.

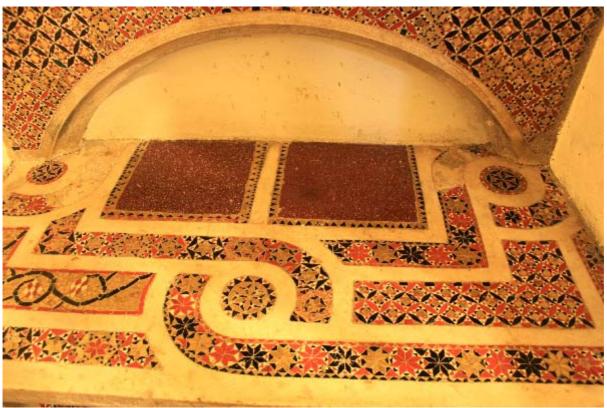
Le esperienze di matrice campana maturate a Cassino – scrive Gianandrea nell'opera citata precedentemente - *trovano nel Lazio un'immediata ricezione negli arredi di Alatri e Pontecorvo… Anche il pulpito di Alatri, sicuramente a cassa su colonne per la presenza di un archetto, di colonnine tortili mosaicate e di leoni stilofori, rimanda nelle parti scolpite ai pezzi analoghi del pulpito cassinese. La datazione dell'ambone alatrino al 1222 viene pertanto a costituire un importante ante quem per l'esecuzione del pulpito di Cassino, per la diffusione degli stilemi campani nel basso Lazio e quindi per lo sviluppo di maestranze locali. Se si osserva infatti l'ornamentazione musiva delle lastre di Alatri si noterà, a dispetto della matrice campana della tipologia e delle parti scultoree del pulpito, una riflessione sulla maniera dei marmorari romani. L'inserimento di spazi in porfido e serpentino e l'utilizzo di fasce bianche a distribuire la decorazione musiva in modo regolare e composto rimanda al gusto con cui i marmorari romani rielaborarono i motivi ornamentali di origine bizantina, diversificandosi profondamente dagli artisti campani.*
In un altro articolo la Gianandrea riassume il pensiero di Anna Cavallaro sul pulpito di Alatri nelle parole che seguono::
"*Iconograficamente affini, ma stilisticamente lontano, ai rilievi gaetani è la "sgraziata" raffigurazione del pistrice che vomita Giona del perduto ambone di Alatri, datato al 1222, che mostra forti punti di contatto con le sculture di Gaeta soprattutto nella conformazione del volto dell'animale e nella posa del profeta emergente dalle fauci del mostro*"[1].

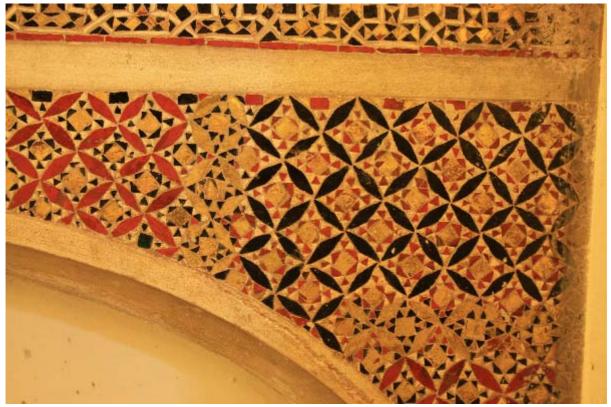
I reperti

Nella mia visita alla cattedrale di San Paolo ad Alatri, nell'ottobre del 2010, ho potuto vedere i reperti cosmateschi ivi contenuti. Essi sono raggruppati in una nicchia, o piccola cappella, ricavata nella navata destra della chiesa. Si tratta di circa una ventina di reperti, di cui diversi provenienti sicuramente da un ambone smembrato, altri potrebbero aver fatto parte di una recinzione presbiteriale, come le colonnine tortili e i pilastri di altezza giusta per simili arredi. Ciò che si vede attualmente è frutto di una ricostruzione arbitraria di detti reperti che non tiene conto alcuno né dei significati dei singoli pezzi, né delle loro originarie collocazioni. I circa diciotto pezzi, possono suddividersi in due pilastrini quadrati e decorati con fasce di intarsi cosmateschi che sostengono un "tavolo" orizzontale di cui un lato adiacente al muro, costituito da una lastra cosmatesca, tagliata in due per la sua larghezza, in corrispondenza della metà di due lastre rettangolari di porfido verde antico. Su questo si appoggia uno degli archi del perduto pulpito che in origine posava sulle antiche colonne con capitelli. Segue un pilastrino disposto orizzontalmente su cui sono sistemati forse 5 pezzi diversi tra loro: una lastra con girali cosmatesche, quattro pilastrini che vanno a formare un unico pezzo sul quale è stata cementata la scultura dell'aquila e poi ancora un altro pilastro e un'altra lastra con girali cosmatesche. Questi pezzi sono simili e facevano parte di un unico arredo. Al centro della nicchia si vedono tre colonnine tortili con decorazioni ad intarsi di paste vitree.
Sul muro opposto, a sinistra di chi entra nella cappella, c'è un'altra ricostruzione arbitraria di reperti, costituita da tre lastre disposte verticalmente, di cui le esterne con dischi e lastre

[1] A. Cavallaro, *Frammenti di ambone duecentesco nella cattedrale di Alatri*, in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Marconi, Roma, 1997, pp. 405-4011, riportato da Manuela Gianandrea ne *Il perduto arredo medievale della cattedrale di Gaeta*, op. cit.)

rettangolari di porfido e quella centrale con le classiche girali e una lastra di porfido superiore. Anche in questo caso, la lastra centrale risulta essere stata tagliata in senso longitudinale e quindi è incompleta. Dato che nella zona superiore è chiaramente ricostruita, essa avrebbe potuto essere una parte della zona mancante della lastra utilizzata come "tavolo" orizzontale sotto l'aquila a sinistra. Completa il tutto, la lastra che un tempo era utilizzata come parapetto del pulpito con la raffigurazione di Giona ingoiato e rigettato dal pistrice.
A vedere questa, dopo che l'occhio si è abituato a quelle di Gaeta e di altri pulpiti campani, si da subito ragione alla Gianandrea che l'ha definita "sgraziata". In effetti essa potrebbe rappresentare il livello di esecuzione tecnica e stilistica dei pezzi che facevano parte del pulpito, datato al 1222, ad un periodo cioè in cui l'arte cosmatesca era giunta al suo culmine e la fama dei marmorari romani era tale da produrre emulazioni del loro stile anche nella Campania. Sembra strano, quindi, che in un periodo così florido dell'arte cosmatesca possa essere esistito un simile basso livello di tecnica esecutiva. La stessa sgraziata tecnica la ritroviamo nell'aquila cementata nei pezzi marmorei sistemati nel muro sinistro della cappella, quasi a voler confermare che il pulpito dovette essere un'opera estremamente modesta realizzata da un artista apprendista, o di basse capacità tecniche. Ciò che si discosta visibilmente, invece, dalle lastre che rappresentano i due pezzi di pulpito, e gran parte delle lastre marmoree che potevano far parte di una recinzione presbiteriale, invece di un ipotetico pulpito, le quali denunciano, diversamente dai primi due pezzi, una tecnica di esecuzione, un gusto e una brillantezza che non appartiene certo alla mano dell'artista che fece la lastra di Giona o l'aquila!
Per esempio, il motivo a losanghe che si vede sui pilastrini dietro l'aquila, mostra una tecnica esecutiva estremamente più elevata dello stesso motivo che si riscontra nel pezzo lapideo ad arco che sicuramente faceva parte del pulpito.
Nella maggior parte di quelle lastre si legge poco dello stile campano e del meridione d'Italia, mentre la classicità del tema, dei dischi e lastre di porfido e i motivi ad intarsio quasi tutti a temi stellari, riconducono più propriamente alle scuole di marmorari romani attivi nel basso Lazio. Se si riesce, dunque, a distinguere i due frammenti del pulpito di modesta scuola, dal resto dei reperti di tecnica estremamente più elevata rispetto ai primi, si riesce a vedere il resto dei pezzi lapidei come avanzi forse di una ben più significativa opera cosmatesca, che appropriatamente alla datazione del 1222, probabilmente risale all'epoca in cui il figlio di Pietro Vassalletto si era spinto fino ad Anagni e Ferentino per lavorare, e non si è poi così lontani dal supporre che parte di questo arredo possa attribuirsi alla sua bottega.

Qui sopra, una immagine generale della parte superiore dei reperti assemblati nel muro di destra della cappelletta, che poggiano a loro volta sull’arco e sul “tavolo” composto sui pilastrini.

L’arco, un tempo appartenente ad un pulpito

Lastra cosmatesca spezzata e utilizzata orizzontalmente come base di appoggio

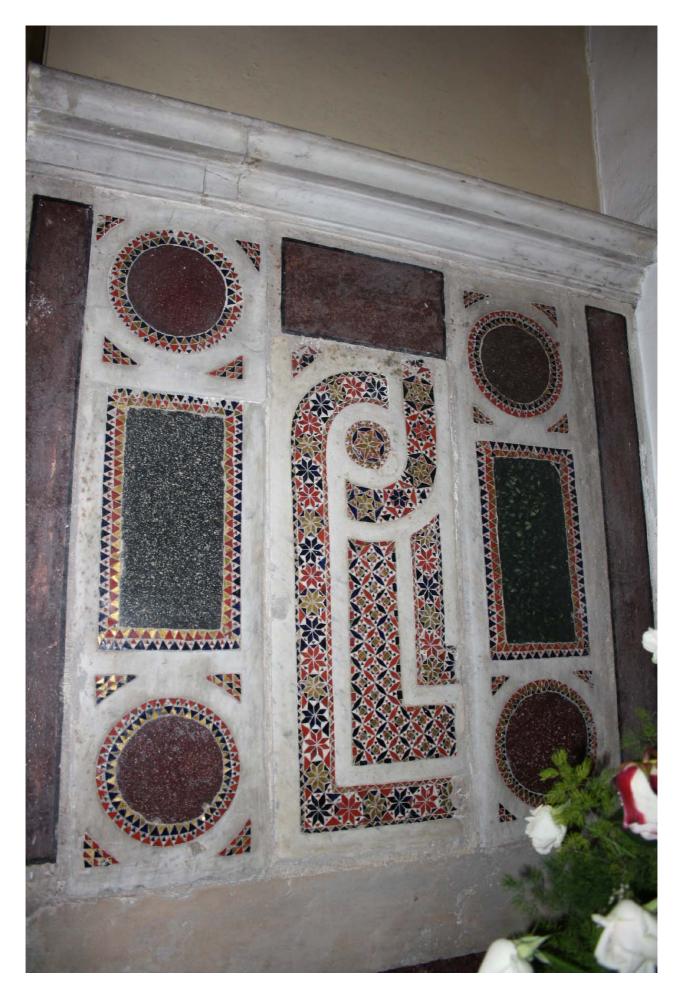
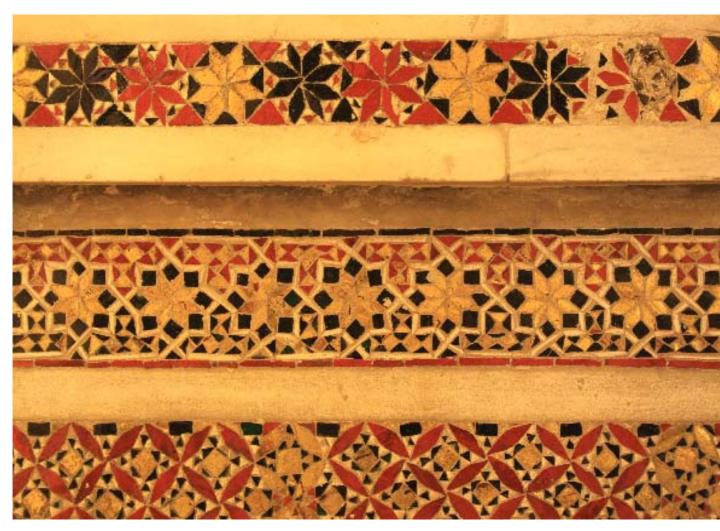
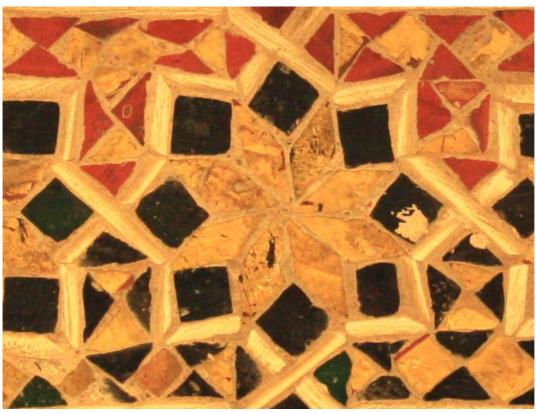
Dettaglio del centro della lastra con motivi stellari. Il disegno stilizzato sulla sinistra, rappresentante forse ramoscelli e fogliame, potrebbe essere stato inserito per colmare la perdita delle tessere in quella sede, in quanto è strano che il motivo non sia geometrico e non corrisponda simmetricamente, come dovrebbe essere, a quello di destra.

Dettaglio della zona destra dell’arco. Il lavoro tecnico è visibilmente meno accurato rispetto al resto delle lastre che probabilmente non appartenevano al pulpito, ma ad una iconostasi.

Dettaglio della zona a sinistra dell’aquila dei reperti nel muro destro. Questi mostrano, insieme a quelli del muro sinistro, una piena classicità romana dell’arte cosmatesca, nella tipologia del disegno delle “girali”, ai motivi geometrici utilizzati.

Un dettaglio della zona interna della lastra orizzontale, abbastanza disastrata.

Dettagli delle decorazioni ad intarsio di paste vitree nelle colonnine tortili

Uno dei due plinti

Nella foto sotto, i reperti del muro di sinistra.

SORA
Cattedrale di Santa Maria Assunta, il portale

La chiesa medievale, in particolare quella della fase romanica, fu distrutta completamente nel 1229 e, purtroppo, di quell'epoca si conservano solo pochissimi reperti e frammenti. I più importanti per la nostra indagine sono un leone stiloforo che testimonia l'esistenza dell'antico arredo medievale, con la presenza di un pulpito certamente di opera cosmatesca, andato totalmente perduto e un magnifico portale del XII secolo.
I pochi frammenti di pavimento cosmatesco che ho scoperto a decorazione dell'altare di San Domenico, nell'omonima cripta della chiesa di San Domenico, sono la più preziosa testimonianza della presenza di artisti marmorari delle scuole cosmatesche, campane, o romane che siano, nel territorio e nella città di Sora.
A ciò si aggiunge, ora, una ancor meno nota (nella letteratura cosmatesca) firma di un maestro marmorario che si è autocelebrato nel portale medievale che si trova alla fine della lunga scalinata che porta al sagrato della cattedrale, fiancheggiato dal torrione a base circolare.
Di questo portale riporto la completa descrizione data nella storia della chiesa divulgata sul sito web della parrocchia di Santa Maria Assunta:

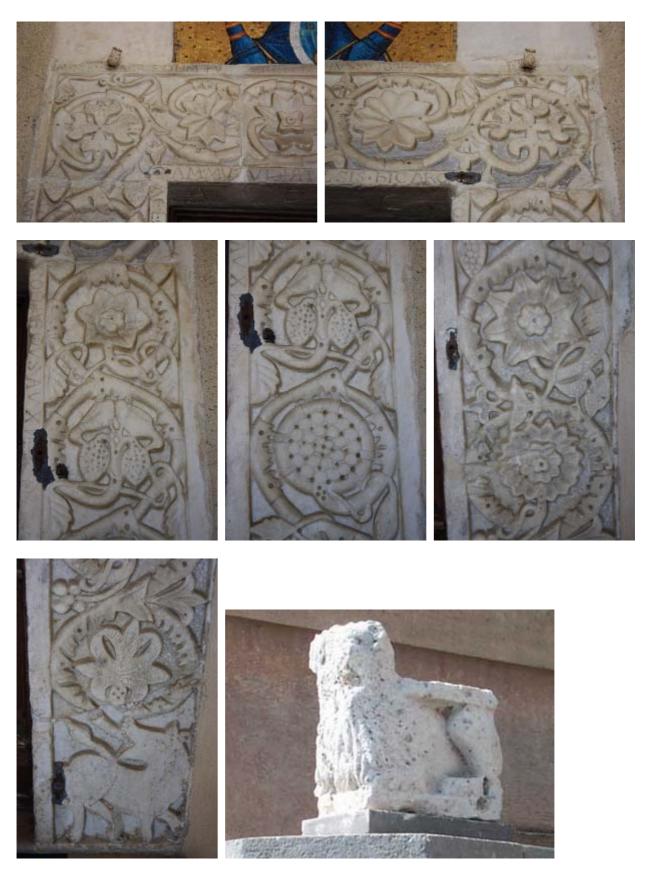
> "Dopo essere entrati nell'avancorpo costruito nel secolo XVIII, si può ammirare un pregevole portale del sec.XII, in sette blocchi marmorei decorati da un rilievo floreale e vegetale.
> Osservando dal basso, si nota il rilievo di due cani in movimento e col muso rivolto all'indietro, disposti in simmetria speculare ai lati degli stipiti, dalle cui fauci escono e si sviluppano verticalmente girali d'àcanto al cui interno si inseriscono elementi floreali e animalistici.
> Le decorazioni si dispongono in rapporto simmetrico sui lati. Gli elementi rappresentati, tipici dell'iconografia medievale, risentono di influssi artistici arabo-normanni.
> È molto probabile che il rilievo sia la stilizzazione allegorica dell' "albero della vita" e che il melograno, i tralci di vite, l'uva, le tortore, le rosette, rappresentino simboli di fecondità e di rinascita spirituale in Dio.
>
> Sull'architrave si legge: (margine superiore)
> (L)IMINIBUS SACRIS OLIM FU(NE)RE FEDATIS V(IRG)INIS HIC ARCU(S) IUSSU ROFFRIDI (P)ERACTUS
> ("Sulle soglie sacre profanate dall'uccisione di una giovane qui fu innalzato un arco per ordine di Roffredo")
>
> (margine inferiore, bustrofeda)
> SUMMA(E) V(IRGINI) GENITRICI (E)X IDOLIS FALSIS HIC ARCU(S)
> ("Alla somma Vergine Madre su falsi idoli qui un arco")
>
> (margine interno, bustrofeda)
> QUI(A)E FULGET IN (A)EDE ("che fugge nel tempio")
>
> (margine interno destro)
> (R)OFFREDUS AUX(IT) ("Roffredo accrebbe")
>
> (margine esterno sinistro)
> QUATTUOR SOLIDOS DEDIT HIC IOHNI MAGISTRO
> ("Questi dette quattro soldi al maestro Giovanni")

Nella fascia interna dell'architrave:
ADMC ("Anno Domini millesimo centesimo", cioè nell'anno del Signore 1100)

Le ipotesi sull'epigrafe ruotano intorno ai personaggi citati, Roffrido e Roffredo (o Goffredo), forse due vescovi vissuti a qualche decennio di distanza. È probabile che il primo, vescovo alla fine del sec. XI, abbia consacrato alla Madonna un tempio anticamente dedicato a divinità pagane, profanato, come ricorda l'epigrafe, dall'uccisione di una giovane (S. Restituta?), ed eretto l'arco, mentre è ipotizzabile che il secondo, Goffredo, vescovo all'inizio del sec.XII e citato nella bolla di Pasquale II, abbia ampliato o abbellito la chiesa nella fase romanica. La data indica l'epoca in cui avvenne la sistemazione dell'arco".

La cronologia cosmatesca generalmente accettata dagli studiosi, prevede per l'anno 1100 l'entrata in scena di *Magister Paulus* e della sua famiglia, composta di quattro figli, Giovanni, Pietro, Angelo e Sasso. Tutti e quattro i fratelli sono attestati nella realizzazione del ciborio della basilica di San Lorenzo fuori le mura, datato 1148[1] e di quello della basilica di San Marco, datato da Luca Creti attorno al 1150[2].
L'ipotesi che possa trattarsi del nostro Giovanni figlio di Paulus trova qualche difficoltà se si suppone che avesse almeno venti o venticinque anni per lavorare da solo al portale di Sora nel 1100 e che avrebbe dovuto avere almeno settanta o più anni al tempo in cui firmò con gli altri fratelli il ciborio di San Lorenzo. A questo si aggiunga che, secondo tale ipotesi, sarebbe dovuto nascere attorno al 1080 quando *Paulus* era ancora giovane. Niente di impossibile, ma non propriamente ammissibile, a meno che ci si conceda di credere che egli avesse solo "diretto", per così dire, i lavori eseguiti attorno al 1148 essendo in età avanzata. Tuttavia è una ipotesi, in mancanza di qualsiasi altro riferimento per questo IOHNI MAGISTRO che completò il portale della cattedrale di Sora nell'anno 1100.
Non da ultimo, le decorazioni del portale mostrano forti affinità con quelle che riproducono motivi simili a decorazione del grande rosone nella facciata della chiesa di San Pietro in Tuscania. Inoltre, se l'artista fosse veramente quel Giovanni figlio di Paulus, si potrebbe pensare che Papa Pasquale II, approfittando della presenza del maestro marmoraro romano a Sora nel 1100 per i lavori della cattedrale, avesse potuto commissionargli anche il pavimento cosmatesco della chiesa di San Domenico dove ancora oggi si vedono alcuni resti nella cripta, attorno all'altare di San Domenico, in occasione della riconsacrazione della chiesa, avvenuta proprio per mano del Papa Pasquale II, nel 1104, cioè appena quattro anni dopo la realizzazione del portale per la cattedrale!
Diversamente non si saprebbe a chi associare il nome di un maestro Giovanni all'anno 1100 nella cronologia ufficiale dei marmorari laziali e campani. Considerato che il periodo di tempo compreso tra gli ultimi decenni dell'XI e i primi decenni del XII secolo sono fittamente avvolti nel mistero relativamente alle vicende dei marmorari e che se non fosse stato per quella famosa firma - la quale non sappiamo se fatta dallo stesso artefice, dai suoi figli o da altri che seguirono negli anni successivi - di *magister Paulus* nella cattedrale di Ferentino neppure avremmo mai saputo nulla di questo primo maestro, capostipite, insieme ai Ranuccio, della prime famiglie di marmorari romani, l'ipotesi di una probabile presenza di *Johni magistro* quale figlio di *Paulus* nel 1100 a Sora per la realizzazione di questo portale e, forse insieme al padre, di altre opere, come il perduto pavimento di San Domenico, sempre a Sora, non sembra essere del tutto ingiustificata.

[1] Luca Creti, *In Marmoris Arte Periti*, 2010, Pag. 5
[2] ibidem, pag. 76

Il portale datato 1100 della cattedrale di Santa Maria Assunta a Sora

Dettagli del portale e il leone stiloforo in pietra del XIII secolo.

VICO NEL LAZIO. Un paliotto d'altare poco noto nella chiesa di San Michele Arcangelo

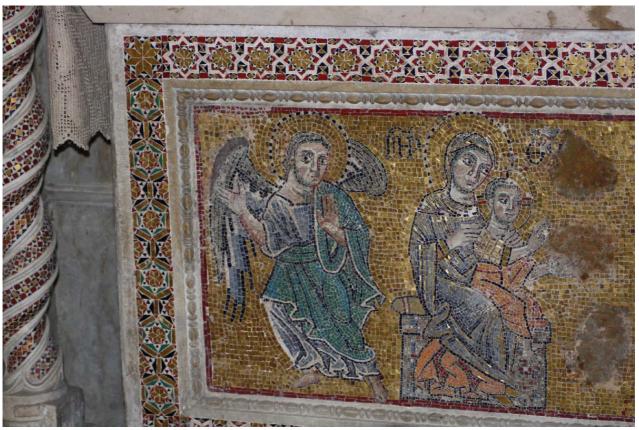
Quasi inedito si potrebbe considerare il meraviglioso paliotto d'altare conservato in una piccola cappella "dei tesori" nella chiesa di San Michele Arcangelo nel piccolo e caratteristico borgo di Vico nel Lazio, a pochi chilometri da Alatri. Nonostante la chiesa sia romanica dal punto di vista architettonico, nulla resta di un presunto arredo presbiteriale cosmatesco e di pavimentazione musiva. Il paliotto d'altare ivi conservato pare che provenga dalla chiesa di Santa Maria Maggiore di Roma dove sembra che, in origine, facesse parte di un tabernacolo per le reliquie commissionato dai coniugi Capocci. Il pezzo d'arte fu trasferito per volere di monsignor Nardini, conclavista del cardinale Colonna, durante gli smantellamenti, rifacimenti e restauri avvenuti in Santa Maria Maggiore tra il 1740 e il 1750. Non è dato sapere se anche le due piccole colonnette cosmatesche che ornano i lati dell'altare abbiano subito la stessa sorte o se provengano da qualche altra chiesa, però sono da tenere in conto le parole di Rodolfo Lanciani[3] secondo cui sotto l'anno 1256 Iacopo di Janni Capocci e Lavinia sua moglie posero in opera sei colonne di scavo, quattro delle quali di porfido, a sostegno dell'altare delle reliquie nella navata di mezzo. Così, se il paliotto apparteneva al tabernacolo per le reliquie commissionato da Capocci, possiamo collocarlo entro il termine *post quem* del 1256.
Trattandosi di una chiesa prestigiosa come Santa Maria Maggiore, viene d'obbligo chiedersi se per caso l'artista non possa essere quel figlio di Pietro Vassalletto di cui non conosciamo il nome e che genericamente ricordiamo come "Vassalletto II", che operò certamente in Anagni fino a dopo il 1231. La mia è solo una supposizione che però si fa strada quando si analizza da vicino il paliotto in questione. Può bastare già solamente qualche occhiata nel dettaglio di alcuni particolari delle decorazioni esterne e lasciarsi catturare dall'eleganza e dalla bellezza del disegno in *opus vermiculatum* del disegno centrale il quale, da una certa distanza, appare come fosse una pittura tanto il mosaico è ben lavorato, per capire che siamo di fronte ad un'opera di un artista dalle qualità non comuni. Qui sono esaltati i dettagli e non vi sono approssimazioni, se non nei ritocchi e manomissioni che la lastra ha subito nel corso dei secoli, come la striscia decorativa a motivi di stelle esagonali rimpiazzata nella cornice destra del paliotto. Che l'artefice fosse romano, e di chiara fama cosmatesca, lo si vede dallo spirito classicista con il quale ha forgiato la sua opera di cui si leggono chiaramente le tracce nell'elegante disegno delle "girali" sulla lastra orizzontale disposta sopra l'altare e, se si vuole, anche dal classicismo sobrio che si vede nelle decorazioni delle colonnette spiraliformi che, ovviamente, come il paliotto, hanno la stessa provenienza. Senza entrare nel merito di una analisi iconologica e artistica del disegno a mosaico che occupa tutta la lastra frontale, mi sembra evidente che esso rappresenti, nelle sue proporzioni, nei colori, nel realismo delle raffigurazioni, un livello di esecuzione degno dei migliori artefici romani del pieno periodo cosmatesco. L'elevata tecnica di esecuzione del mosaico centrale, la si ritrova nelle impeccabili spirali delle colonnine e delle fasce decorative sia del paliotto che della lastra rettangolare posta sopra l'altare. Motivi geometrici che in altri luoghi, come nelle lastre dei pulpiti analizzati fino ad ora, abbiamo visto ripetersi con non poche difficoltà e approssimazioni, qui sono realizzati con una precisione impressionante, come si evince dalle immagini che seguono.
Per esempio, la fig. 1 mostra il dettaglio di un solo motivo a stella esagonale che decora il perimetro frontale del paliotto. Qui sono impiegate, per la scomposizione degli spazi tra le punte della stella, tessere triangolari di pochi millimetri di grandezza, impiegandone quattro per ogni spazio compreso tra una punta e l'altra della stella. La proporzione, l'armonia geometrica, la simmetria e la precisione con cui tutte le delicate tessere di paste vitree sono state assemblate indicano la mano di un artista evoluto nel suo mestiere.

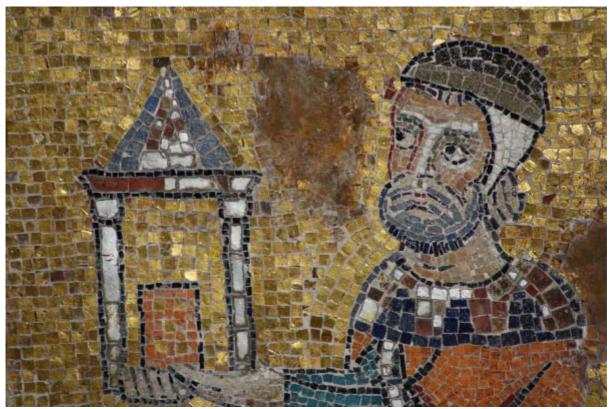
[3] R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, tomo 1, p. 33.

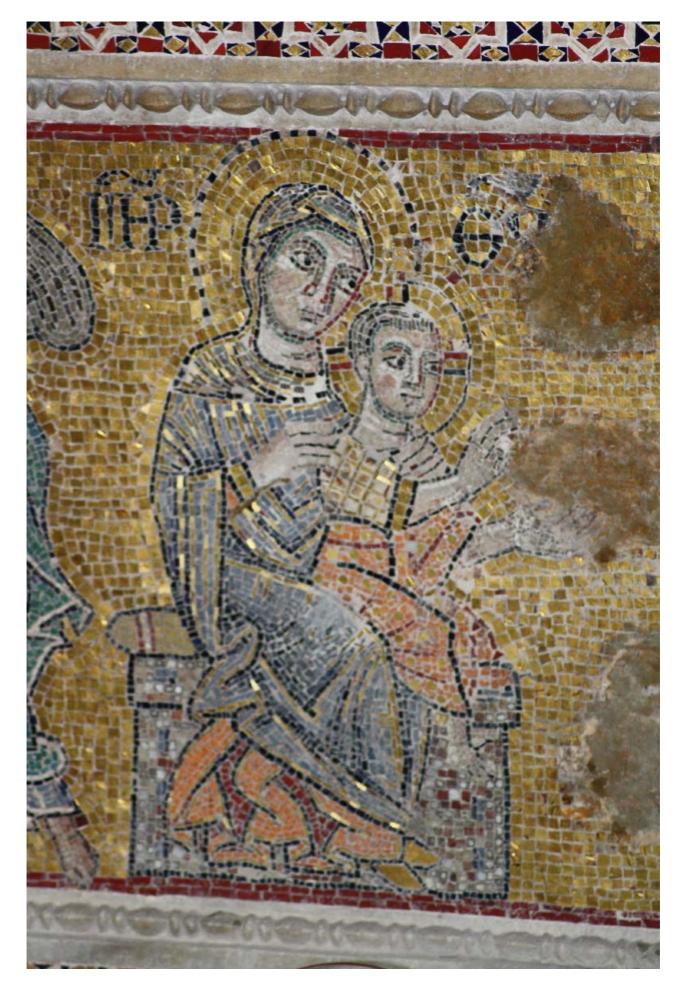
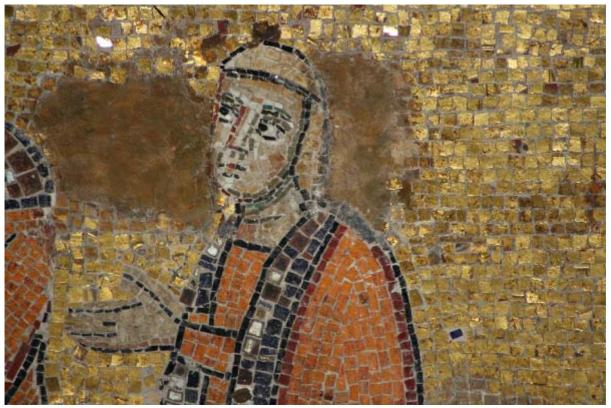
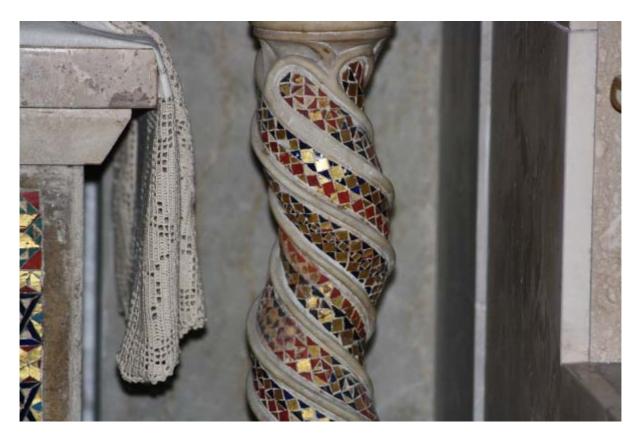
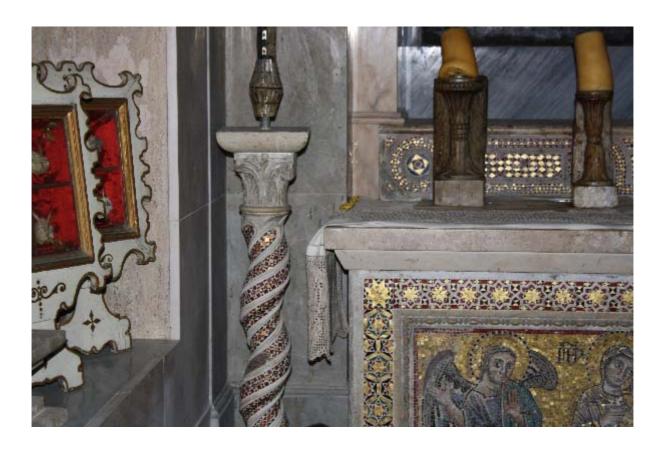
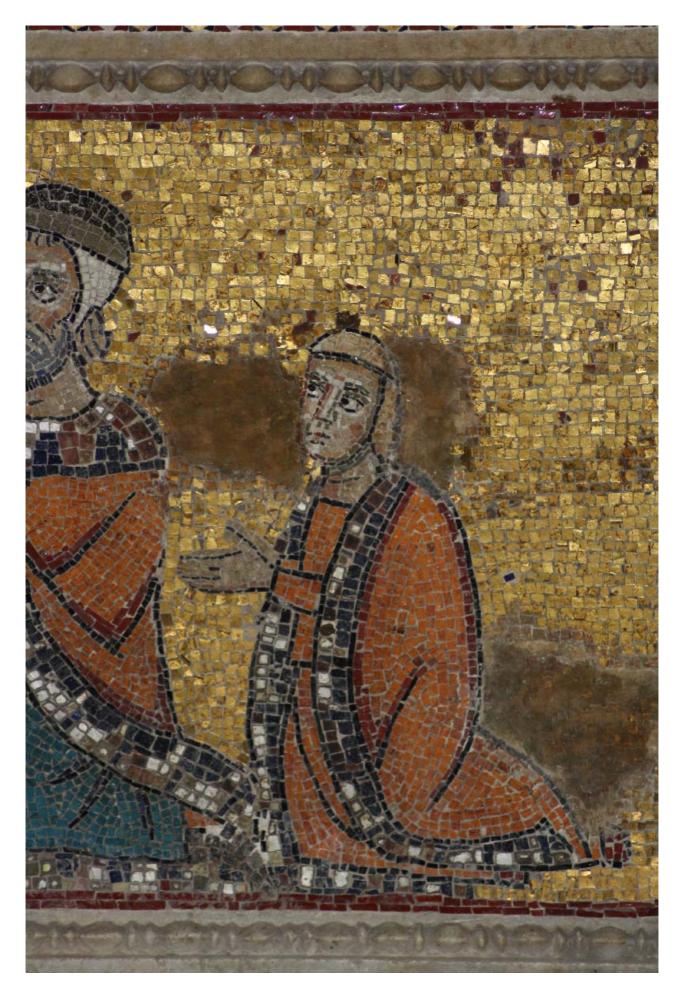
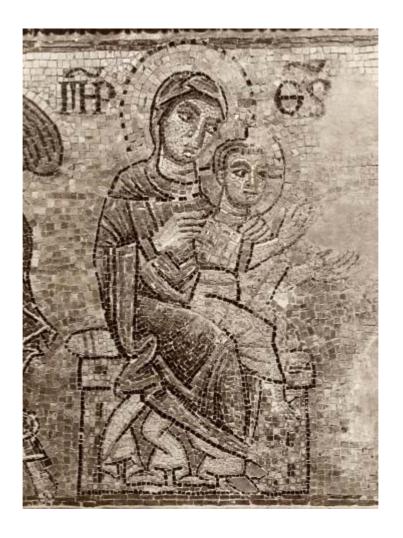
Fig. 1

Il paliotto d’altare nella sua attuale collocazione, con le due colonnette tortili

Sull’altare si nota la lastra orizzontale con le “girali” cosmatesche, firma artistica dei Cosmati

Dettaglio destro del mosaico si vede la fascia decorativa rimpiazzata in tempi moderni.

Lato sinistro del mosaico

Dettaglio della lastra sopra l'altare. L'eleganza e la tipologia del disegno rimanda al classicismo dei maestri Cosmati.

Iacopo Capocci, committente, che offre il tabernacolo con le sue reliquie

ΜΡ
Θ

La moglie di Iacopo Capocci, Lavinia

Gli intarsi di paste vitree sulle spirali della colonnina.

Il paliotto è stato ampiamente restaurato, come si vede in queste foto antiche e la fascia destra decorativa, essendo già presente, deve essere stata aggiunta in tempi più antichi.

L’immagine sopra al centro, scattata in un periodo precedente agli ultimi restauri, mostra una Madonna con il Bambino nell’atto di ricevere il tabernacolo con le reliquie offerte dai defunti coniugi Capocci e moglie, raffigurati alla destra della Madonna, committenti dell’opera. Dal confronto delle immagini sembra che il restauro moderno, sebbene credo si sia attenuto pienamente alle più innovative tecniche di esecuzione, abbia prodotto qualche sensibile cambiamento nell’espressione della Madonna. A sinistra il volto (specie nei dettagli dell’occhio destro) sembra esprimere un maggior spirito compassionevole verso gli offerenti, mentre nella foto moderna si nota un volto più statico dal punto di vista espressivo.

SEGNI. I plutei della cattedrale e le firme dei maestri Lorenzo e Iacopo

Prima di continuare il nostro itinerario che da Vico nel Lazio prevede il passaggio per gli Altipiani di Arcinazzo fino all'amena valle sublacense dove andremo a scoprire le opere cosmatesche del Sacro Speco di San Benedetto e il famoso chiostro dei Cosmati nel locale monastero benedettino di Santa Scolastica, facciamo una deviazione fuori programma per integrare nel nostro progetto alcuni reperti che non possono essere ignorati per la loro importanza, per il luogo in cui sono conservati e quindi per ciò che essi un tempo rappresentarono per l'arte cosmatesca. In particolare è d'obbligo non solo ricordare, ma presentare nel modo dovuto uno dei reperti più importanti dell'intero *corpus cosmatorum*, ovvero la prima e più antica firma che segna la collaborazione tra il maestro Lorenzo e suo figlio Iacopo.

Una "ricognizione" generale delle informazioni relative a ciò che è rimasto dei reperti che un tempo adornavano l'antica cattedrale di Segni, si legge in Colaiacomo[1]:

"*Di questa più antica Cattedrale non resta oggi, dal punto di vista architettonico, alcuna traccia. Il grande complesso a pianta centrale che occupa attualmente la piazza Santa Maria appartiene infatti, nella sua totalità, alla ricostruzione iniziata verso la metà del XVII secolo, per volere dell'allora Sindaco Giovanni Battista Lauri, che fece riedificare la struttura partendo dalle fondamenta. La perdita di ogni memoria dell'edificio più antico pone dunque un grave pregiudizio al recupero dell'immagine della piazza di Segni in età medievale.*
Altrettanto numerosi sono i materiali pertinenti all'arredo liturgico del complesso architettonico ecclesiastico della Cattedrale di XII - XIII secolo6, tra cui vanno ricordate due importanti iscrizioni, che attestano l'opera a Segni di maestranze famose alla fine del XII secolo: i maggiori maestri marmorari romani della famiglia dei cosiddetti "Cosmati" e della famiglia dei Vassalletto. Questi importanti artisti sono la testimonianza diretta che a Segni, in questo particolare periodo storico, vi era una rinascita generale che investiva la città non solo a livello economico e politico, ma anche a livello culturale e sociale. La più importante è l'iscrizione che reca la data di completamento dei lavori architettonici di abbellimento dell'edificio medievale da parte di Laurentius e di suo figlio Jacobo, ora conservata al Museo Archeologico Comunale di Segni. L'iscrizione è stata rinvenuta durante i lavori svolti per la realizzazione dell'attuale piazzale Pericle Felice, retrostante l'edificio della Cattedrale, nel 1930, in prossimità della porta e del piccolo Oratorio una volta dedicato al culto di San Michele Arcangelo. Un'altra iscrizione, ora purtroppo perduta, riportata dal Lauri, era posta come soglia nella porta d'ingresso principale della nuova costruzione seicentesca. Fu copiata da suo nonno Ottavio Lauri perché non se ne perdesse la memoria e anche questa epigrafe si riferisce al termine dei lavori eseguiti nella Cattedrale nell'anno 1185, cui dovette partecipare il noto Pietro Vassalletto".

L'iscrizione sull'epigrafe andata perduta e riportata dal Lauri, recita testualmente:

PETRUS BASSALLETTUS FECIT HOC OPUS ANNO D.NI MCLXXXV

Mentre l'iscrizione che riporta la firma di Lorenzo e Iacopo riveste una importanza primaria perché essa è la più antica che si conosca in cui i due artisti si ritrovano insieme ed è servita agli studiosi quale prezioso confronto con le altre epigrafi in cui si leggono i loro nomi. Addirittura essa è servita a proporre una possibile e verosimile datazione dell'ambone della chiesa di Santa Maria in Aracoeli, una volta messe a confronto le iscrizioni, è tutto ciò è chiaramente riportato nella bella analisi di Luca Creti[2]: "*L'attività in comune di Lorenzo e di suo figlio Iacopo si svolge*

[1] Federica Colaiacomo, *Alla ricerca della Cattedrale medievale di Segni*, in Chaos e Kosmos, VIII, 2007
[2] Luca Creti, *In Marmoris arte periti, La bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, Quasar, Roma, 2010, pp. 6,15,22,32,43 nota 30 e 31.

con ogni probabilità negli ultimi venti anni del XII secolo: una data certa di riferimento (il 1185) si ricava infatti dalla lettura dell'iscrizione posta su un frammento di architrave – forse in origine appartenente ad una iconostasi – conservato nel seminario arcivescovile del duomo di Segni[3]*; più o meno allo stesso periodo appartiene l'ambone di Santa Maria in Aracoeli, nel cui attestato di paternità risulta adottata la medesima formula dell'epigrafe citata in precedenza. E' evidente come in queste due opere la forma verbale* "fecit*", declinata alla terza persona singolare, si riferisca al solo Lorenzo, a cui va perciò attribuita gran parte della responsabilità nella fase ideativa ed esecutiva degli arredi liturgici, mentre Iacopo, menzionato quale* "filio suo*", svolge ancora il ruolo di* alumnus *non avendo probabilmente completato il tirocinio presso la bottega paterna*".
Il confronto tra l'iscrizione nell'ambone della chiesa dell'Aracoeli con l'iscrizione di Segni, permette a Creti di proporre per il primo una datazione più o meno coeva alla seconda:

"*L'osservazione di come la forma verbale* fuit *al singolare si riferisca al solo Lorenzo, mentre Iacopo, privo della qualifica di* magister *e menzionato semplicemente con l'attributo di* filio*, sembra rivestire uno status del tutto subalterno rispetto a quello del padre, nonché l'evidente analogia sintattica tra la formula adottata nella firma (dell'ambone romano) e quella dell'epigrafe, datata 1185, incisa sul frammento di cornice del duomo di Segni, rendono probabile l'ipotesi che anche il lavoro dell'Aracoeli appartenga più o meno al medesimo periodo, corrispondente alla prima fase della loro collaborazione artistica*".

L'iscrizione di Segni è poi servita a Creti anche per trovare la "notevole somiglianza" della stessa con l'iscrizione sull'architrave della porta d'ingresso al Sacro Speco a Subiaco. Insomma, l'epigrafe di Segni è un reperto cosmatesco tra i più importanti dal punto di vista storico che ci permette di dimostrare concretamente l'inizio della fervente collaborazione tra padre e figlio nell'anno 1185 e proprio in un paese in provincia di Roma, ai confini con quella Ciociaria dove ritorneranno più tardi ad Anagni e Ferentino per regalarci alcuni tra i loro monumenti d'arte più importanti.

Il fatto che entrambe le iscrizioni riportate dal Lauri[4], di cui la seconda definitivamente scomparsa, riportino la stessa data del 1185, potrebbe significare, come propone Enrico Bassan[5], che le due famiglie di artisti romani, Cosmati e Vassalletti, fossero state chiamate a lavorare ai restauri della cattedrale in occasione della canonizzazione di San Bruno (1185).
Lo stesso Bassan, secondo cui sarebbero "poco cospique" le tracce lasciate dai marmorari romani nel duomo di Segni, ritiene che i plutei musivi adottati per adornare l'attuale cappella di San Bruno nel duomo, siano da riferirsi ad una bottega marmoraria locale che di fa "*partecipe dei modi di espressione tipici delle botteghe romane, ma incline a recepire il colorismo proprio di quelle meridionali*".[6]

---

[3] Oggi conservati con ogni cura nel Museo Archeologico di Segni.
[4] Lauri, *Storia di Segni*, Bibl. Casanatense, ms. 630, fol. 180 e fol. 184, secondo quarto del XVIII secolo, cit. in Pasti, 1982, p. 61.
[5] Enrico Bassan, *Itinerari cosmateschi. Lazio e dintorni,* Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2006, p. 68.
[6] "*Per ragioni stilistiche è improbabile che a questa data e a uno di questi autori si riferiscano, come vorrebbe Claussen (1987), i frammenti che compongono il paliotto d'altare. L'attuale insieme è il frutto di una arbitraria ricomposizione di tre lastre, ritrovate nell'orto del duomo nel 1923, separate da moderne colonnine in stile goticheggiante, e disposte con i due laterali leggermente obliqui: il pezzo centrale, di forma pressoché quadrata (cm 117x97), propone il motivo della quinconce, nel quale gli spazi di risulta fra i dischi minori e il perimetro dell'insieme sono decorati a mosaico con draghi e uccelli affrontati sul fondo oro, secondo un gusto che ha i suoi paralleli più affini nel fregio del portico di Terracina; gli altri due, rettangolari (cm 67x97), pure affini per disegno e gusto coloristico, benché privi di figurazioni, mostrano ciascuno una coppia di dischi marmorei collegati da un nastro in marmo bianco. L'intonazione elevata dell'insieme, adeguata a una destinazione di prestigio, e le registrate affinità con i lavori di Terracina, per i quali una datazione al terzo decennio del Duecento sembra la più probabile, suggeriscono invece, nonostante l'assenza di riferimenti documentari la pertinenza delle lastre al perduto altare*

Non si comprende bene sulla base di quali dettagli e valutazioni stilistiche Bassan trovi quel parallelismo di gusto degli uccelli di Segni con i draghi e gli uccelli raffigurati sul fregio del portico della cattedrale di Terracina. Un confronto diretto di due dettagli dei due lavori sembra eludere questa possibilità. D'altra parte il fregio di Terracina potrebbe essere stato realizzato anche circa un secolo prima, cioè verso il 1110, come spiegato nella sezione ad esso dedicato.

Segni

Terracina

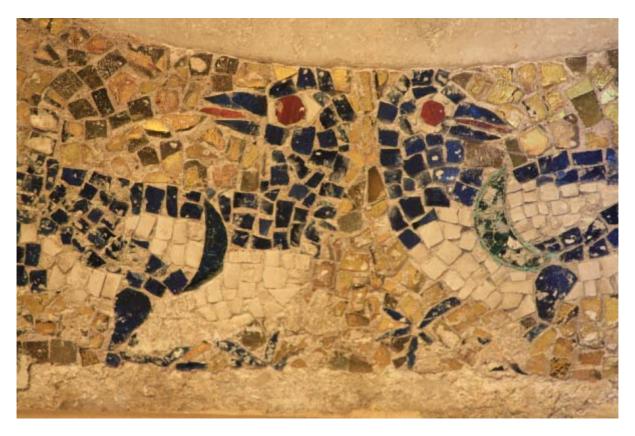
Il fregio di Terracina è un lavoro concepito con spirito e tecnica diversi rispetto ai plutei del duomo di Segni: estremamente più accurato nei dettagli, cromaticamente più omogeneo, ricercato e finemente "vermiculatum" nella tecnica di esecuzione quello di Terracina, se confrontato con quello più grezzo, approssimativo e cromaticamente pacato di Segni. Anche se i draghetti di Segni, rispetto agli uccelli, sono ovviamente caricati nei colori facendoli risaltare sul fondo oro mentre nel fregio di Terracina le tessere sono bianche, ma non mi pare che possa stabilirsi qualche affinità diretta o parallela tra i due lavori.

I tre plutei come si presentano attualmente nel duomo di Segni

---

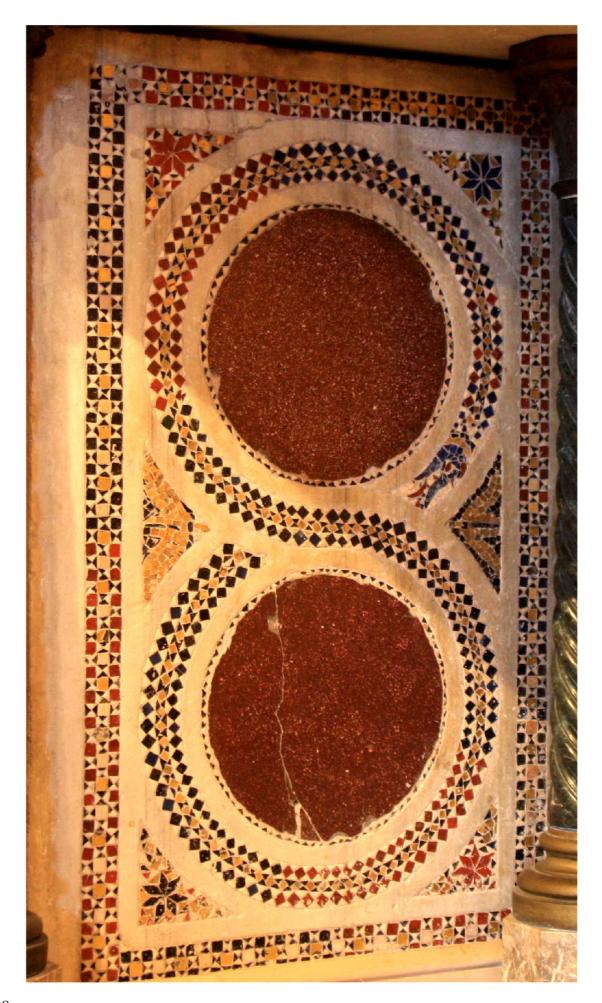
dedicato nel 1223 da Onorio III allo stesso santo signino, allo scadere del primo centenario della morte del patrono della città (Pasti, 1982).

Si può notare che le due coppie di uccelli e i due draghi non sono identici, sebbene molto simili. Le loro decorazioni sono alquanto diverse, mentre simmetrici sono i dischi di porfido e le decorazioni geometriche, Nelle campiture prevale il fondo oro che risalta le raffigurazioni zoomorfe, mentre le annodature decorative sono stranamente contrastanti tra loro in quanto quella superiore è basata sul nero e sull'oro, mentre quella inferiore sul bianco e rosso miste a tessere di paste vitree blu. Una soluzione che determina uno strano contrasto, a meno che le fasce inferiori siano state aggiunte in seguito a rimaneggiamenti avvenuti dopo. E', infatti, da notare anche che la fascia

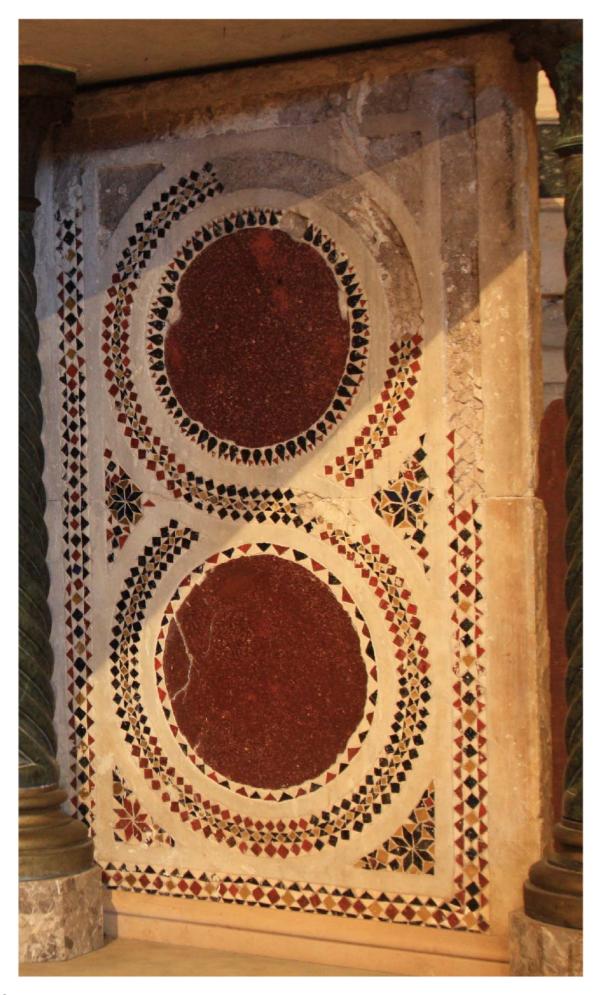
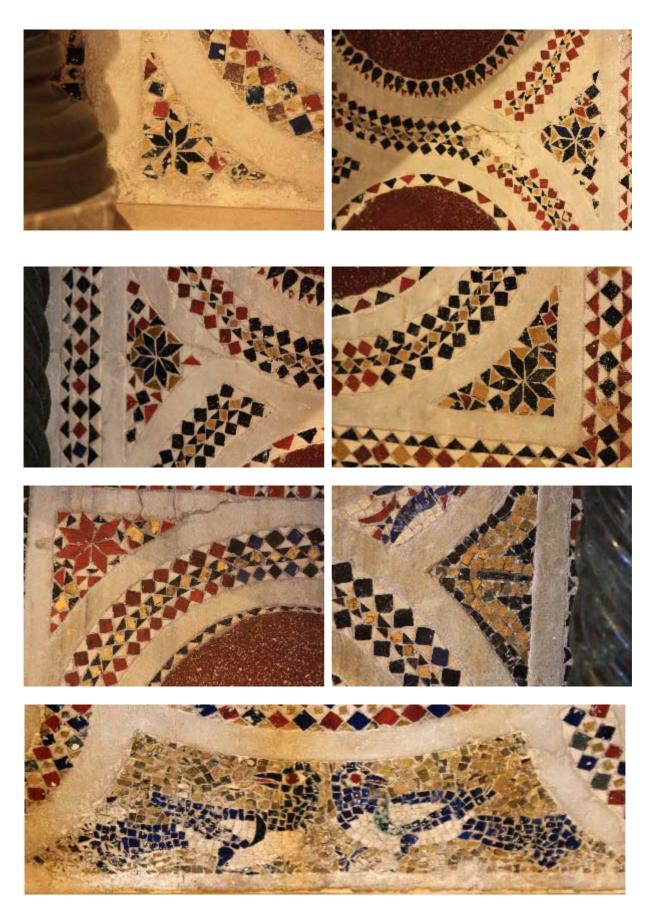
superiore non mostra incongruenze tra le simmetrie cromatiche delle tessere lungo tutto il percorso decorativo, mentre quella inferiore è completamente frammista a tessere di colore diverso che non creano alcuna simmetria costante.

Dettaglio del drago di sinistra

Drago di destra, lacunoso nella parte alta della testa.

Il corpo inferiore e la coda del drago sinistro. Si nota qui come la fascia decorativa sia approssimativa e probabilmente manomessa, con incongruenze cromatiche di simmetria.

Angolo sinistro del pluteo centrale. Nel semiscuro della chiesa, le tessere giallo antico riflettono la luce del flash, creando le “Luminarie della fede”.
Sotto: il pluteo di sinistra

A rafforzare l’ipotesi che la fascia decorativa inferiore sia estranea al lavoro originale, c’è questo dettaglio che, stando dinanzi alle lastre, nel buio della chiesa, quasi non si nota. La fascia destra inferiore che avvolge il grande disco di porfido centrale, inizia con un mosaico che mescola varie tessere, diverse tra loro per colore, forme e dimensioni. In particolare, alcune di esse mostrano che dovevano far parte forse un altro disegno, probabilmente un animale, staccato da qualche altra lastra dell’antico arredo.

Altri due dettagli. A sinistra si vede il motivo geometrico che riprende la sua forma abituale dopo il miscuglio casuale di tessere visto prima; a destra una campitura non bene decifrabile.

Nell’immagine seguente: il pluteo di destra che ha subito maggiori danni.

Dettagli delle campiture esterne dei plutei.

Finora non è ancora stato detto che i plutei furono curiosamente realizzati dai maestri Cosmati riutilizzando il retro di lastre che in realtà erano "*transenne longobarde scolpite in bassorilievo con ornati fitomorfi e zoomorfi e probabilmente appartenenti alla stessa cattedra ma facenti parte del suo arredo liturgico del X secolo*"[7].

Il pluteo di destra mostra diversi punti lacunosi nella parte superiore in cui le tessere sono andate perdute. Tali punti, non rimaneggiati nel modo che si vede in altri plutei dove le fasce senza tessere sono state livellate con malta e rese lisce, mostrano ancora gli originali incassi in cui le tessere di paste vitree erano collocate. Ciò fa pensare che, a parte qualche piccolo ritocco di restauro forse antico, la lastra è largamente originale. Questo lo si vede nelle zone in cui le tessere sono molto bene incastrate tra loro e non mostrano linee di fuga o di fuoriuscita delle malte, come spesso si vede nelle ricostruzioni postume. Inoltre, concorde con il lavoro originale, si osserva una quasi perfetta simmetria cromatica nei motivi geometrici delle tessere. Anche la disposizione delle tessere sortisce nella visione generale un ottimo effetto di regolarità nel disegno geometrico.

---

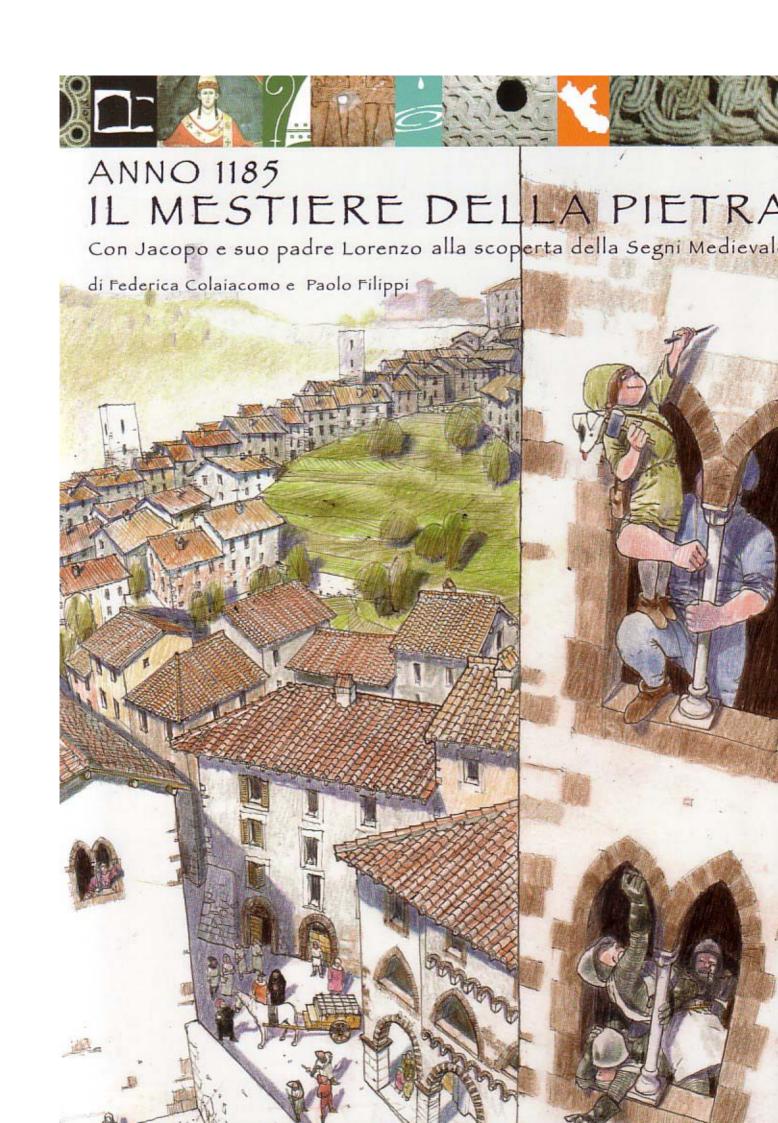
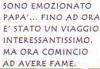
[7] Dario Del Bufalo, *Transenne longobarde riusate dai Cosmati*, pubblicato in Blog internet http://dariodelbufalo.wordpress.com/category/cosmateschi - Giugno, 2011, testo estratto da *Marmorari Magistri Romani* di Dario Del Bufalo. Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010.

La firma di Lorenzo e Iacopo

Durante la mia visita al comune di Segni, nel luglio del 2011, ho piacevolmente scoperto che il locale Museo Archeologico Comunale è una realtà culturale di grande prestigio, sia sul fronte degli scavi archeologici che su quello della divulgazione in tutti i ceti sociali. Il percorso espositivo delle sale interne è ben organizzato e la conservazione e tutela dei beni ivi contenuti è assicurata. La dott.ssa archeologo Federica Colaiacomo, conservatore del Museo, mi ha gentilmente accompagnato nella visita ai reperti di nostro interesse e mi ha fatto dono di una straordinaria pubblicazione dal titolo "Anno 1185, il mestiere della pietra", pubblicato dal Comune di Segni nel 2010. Si tratta di un fascicolo di venti pagine interamente a colori in cui viene presentata in forma di fumetto la storia dei lavori commissionati ai maestri romani Lorenzo e Iacopo, i quali, nelle prime due pagine, vengono idealmente e caldamente accolti dalle alte cariche comunali e dalla stessa Colaiacomo. Poi inizia il racconto vero e proprio, in cui i due maestri romani non si vedono mai in viso, eccetto il piccolo Iacopo con sembianze infantili. Scelta coerente questa che ricorda la nostra impossibilità a dare un volto ai tanti marmorari romani e del meridione d'Italia di cui conosciamo appena i nomi solo grazie alle iscrizioni che ci sono giunte.
L'idea di redarre un fumetto che illustrasse la storia dell'intervento di Lorenzo e Iacopo a Segni è, in realtà, la realizzazione di parte di un mio desiderio atto a voler scrivere un romanzo dei Cosmati e riposto nel cassetto da qualche tempo. Sono rimasto piacevolmente sorpreso, quindi, quando la Colaiacomo mi ha mostrato questo quaderno a fumetti in cui Lorenzo è un *magister* maturo e Iacopo il giovane, ancora infantile, apprendista catturato dalla novità del viaggio e dalla curiosità di esplorare gli anfratti del paese e che, infine, salta sulle spalle del padre per riuscire a concludere i lavori del portico della cattedrale, proprio mentre si sta preparando il rito della nuova consacrazione. Negli ultimi disegni finalmente Lorenzo è mostrato in volto, abbozzato, ma evidente: un auspicio che possa portarci fortuna in futuro nel ritrovare una fonte o un documento in cui si possa vedere il vero volto dell'artista?

In questa sequenza è Iacopo intento a preparare una porzione di mosaico su un pluteo

Sotto: La copertina del fascicolo del romanzo a fumetti di Lorenzo e Iacopo, curato da Federica Colaiacomo e Paolo Filippi (per gentile concessione del Museo Archeologico Comunale di Segni)

ANNO 1185
IL MESTIERE DELLA PIETRA
Con Jacopo e suo padre Lorenzo alla scoperta della Segni Medievale
di Federica Colaiacomo e Paolo Filippi

L'arrivo di Lorenzo e Iacopo a Segni, con al seguito il carretto con i preziosi marmi

Nella pagina seguente, una scheda del nuovo libro curato dal Direttore del Museo F.M. Cifarelli, F. Colaiacomo e M.J. Strazzulla, sulla presentazione del Museo Archeologico, il percorso espositivo e il suburbio, territorio e città comunale attraverso tutti i reperti esposti nelle sale.
Tutte le immagini, scattate dall'autore e/o riprese da altra fonte, come anche i testi ripresi dai lavori di Colaiacomo, sono state gentilmente concesse dal Museo Archeologico Comunale di Segni e dal Conservatore dott.ssa Federica Colaiacomo, che ringrazio particolarmente per la gentile collaborazione.

Per la descrizione dettagliata dell'architrave con l'iscrizione che attesta la collaborazione di Lorenzo e il figlio Iacopo, seguiamo la pubblicazione di Colaiacomo[8]:

"L'architrave ha una lunghezza complessiva di 210 cm., frammentato in due parti, una di 100 cm e l'altra di 110 cm, è alto 20 cm. e il suo spessore è di 19 cm. Esposto nel Museo Archeologico di Segni nella sala dedicata alla città duecentesca…L'epigrafe è composta da due iscrizioni, una core sulla parte dell'architrave, l'altra sulla parte bassa, sono separate da una fascia che in origine doveva essere decorata a tessere di mosaico policromo, ormai perse. Lo stato di conservazione è piuttosto buono e il testo ancora perfettamente leggibile in quasi tutta la sua interezza, soltanto in corrispondenza delle fratture la lettura risulta più difficile poiché alcune lettere non sono più visibili. Nella parte alta dell'architrave marmoreo, l'iscrizione riporta, su due righe, i nomi dei maestri che operarono nella Cattedrale di Segni alla fine del XII secolo…
La scrittura è maiuscola. L'altezza delle lettere è di cm. 6,5 e il modulo è omogeneo. Le lettere sono incise con un solco a punta triangolare…L'iscrizione di legge perfettamente, l'unica lettera che non è più visibile, perché sul punto di frattura del pezzo, è la U di *Laurentius*. L'epigrafe è stata effettuata da uno scalpellino che probabilmente non sapeva leggere e nel copiare l'iscrizione ha riportato alcuni errori. Nel primo rigo, la N di *Laurentius* è incisa al contrario e nel secondo rigo nel trascrivere *huius* ha dimenticato la seconda U, che inserisce successivamente in alto tra la I e la S. Abbreviata la parola *operis*. La A ha la traversa angolata e la G è tonda. La R ha il tratto finale sinuoso. Tutte le lettere presentano la forcellatura nei tratti finali.
Nell'iscrizione in basso all'architrave, invece, è riportato l'anno in cui terminarono i lavori di abbellimento dell'edificio della Cattedrale (1185) e i nomi dei committenti".

---

[8] Federica Colaiacomo, *Frammenti decorativi architettonici altomedievali e "cosmateschi" della città di Segni*, in *Latium*, rivista di studi storici, 24- 2007, pp. 3-27.

L'iscrizione di Lorenzo e Jacopo

Tav. XI

Dalla Cattedrale di S. Maria Assunta

LA[u]RENTIUS CUM IACOBO
FILIO SUO HUIUS OP(*er*)IS MAGIS FUIT

+ ANN(*o*) M.C.L.XXX.V. A(*nno*) IIII D(*omi*)NI LUCII III
P(*a*)P(*ae*) ET X D(*omi*)NI EP(*iscop*)I PETRI HOC OP[*us*]
[*per*]FECTUM EST IN CUIS STRUCTURA BEN(*edictus*) HUIUS
ECCLE(*siae*) P(*res*)B(*ite*)R PRO ANIMA SUA ET/
FR(*atr*)IS SUI A(*mati*) NARNIEN(*sis*) EP(*iscop*)I DEDIT C(*entum*)
SOL(*dos*) GREG(*orius*) DIAC(*onus*) III LIB(*bras*) PETRUS[-]
XX SOL(*dos*) ALBERTINUS SCRINIARIUS UNAM MARCAM
ARGENTI

Lorenzo insieme a suo figlio Jacopo
fu artefice di questa opera

L'anno 1185, quarto del pontificato di Lucio III e decimo dell'episcopato di Pietro, questa opera fu compiuta per la costruzione della quale Benedetto prete di questa chiesa per la sua anima e di suo fratello Amato, vescovo di Narni, dette 100 soldi, Gregorio diacono quattro libbre, Pietro subdiacono 20 soldi, Albertino scrinario una marca d'argento

Gli altri frammenti cosmateschi

Sempre da Colaiacomo, possiamo raccogliere quanto si conosce su alcuni frammenti riutilizzati dai maestri Cosmati per la realizzazione degli arredi della Cattedrale di Segni.
Qui l'opera di riutilizzo dei materiali di spoglio e dei marmi antichi già presenti sul luogo costituisce forse una delle prove più evidenti della necessità di guardare ai lavori non solo dal punto di vista artistico, ma anche da quello del risparmio economico. E tale usanza costituiva senza dubbio un grande risparmio di tempo e di costi nei cantieri cosmateschi, perché avere a portata di mano il materiale già pronto per l'uso, invece che trasportarlo da altri siti più lontani, faceva risparmiare anche il tempo del trasporto.
Dai numerosi frammenti ritrovati si può credere che il riutilizzo di materiale di spoglio a Segni non si sia limitato solo a qualche lastra, ma ad un vero e proprio approvvigionamento dell'antico patrimonio lapideo facente parte della cattedrale altomedievale.

1) Un frammento di pluteo (fig. 4), cm. 32,5x66, di spessore cm. 5,5, murato in una scala di un giardino in vicolo Corbucci, in prossimità della Cattedrale, è un altro esempio di riutilizzo da parte dei Cosmati. Su un lato presenta una decorazione a nastri viminei e risale all'VIII-IX secolo; sull'altro lato si vedono le tracce del solco per una decorazione cosmatesca. In particolare esse costituiscono la parte laterale di una annodatura a forma di guilloche che raccorda due *rotae*, in tutto simile a quella presente nei due plutei laterali sistemati come paliotto d'altare nella cappella di San Bruno. Purtroppo non si conservano tracce della originale decorazione in paste vitree.

2) Un secondo frammento di pluteo (fig. 1-2), cm. 100x64,3, spessore cm. 4,5, era posta a copertura di un pozzo nel giardino del Vescovado ed ora conservata nel Museo Archeologico Comunale, è anch'essa riutilizzata dai Cosmati. Su un lato si vedono gli stessi motivi a nastri viminei e sull'altro i solchi per la raffigurazione di una guilloche di due *rotae* e cornice esterna di cui la decorazione è andata tutta perduta.

3) Un terzo frammento di pluteo (fig. 3), cm. 42x37, spessore compreso tra 4,5 e 8,5 cm, fu rinvenuto ancora nel giardino del Vescovado. Ciò che si intravede è un angolo di una lastra decorativa architettonica cosmatesca che mostra l'elemento angolare di una guilloche, come le altre viste, probabilmente formata anch'essa da due *rotae*.

4) Frammento di architrave in marmo bianco, cm. 29,5x140, utilizzato come architrave di un portale di Palazzo Cremona in via Dante. Mostra, al centro, una fascia in cui era previsto l'alloggiamento di una decorazione con tessere musive di paste vitree andate perdute.

I reperti di Segni indicano che in quella città vi fu nel 1185 un grande fermento di attività artistica maggiormente dedicata alla Cattedrale medievale di cui oggi non restano che le poche tracce che abbiamo visto. Qui furono chiamati a collaborare alcuni tra i più prestigiosi artisti del loro tempo la cui memoria ci è pervenuta sotto forma di uno scettro consegnato dal tempo e costituito dall'architrave con l'iscrizione che ci racconta di una delle prime collaborazioni tra il maestro Lorenzo e il figlio Iacopo. Un reperto di eccezionale importanza che è servito come termine di paragone e confronto con altri reperti simili, aiutando gli storici a dare risposte su questioni riguardanti altri monumenti simili e a formulare ipotesi sulla stessa storia dei maestri Cosmati. (Nella foto l'architrave sistemato nel Museo Archeologico Comunale di Segni).

Il nome di Lorenzo e Iacopo

Museo Archeologico Comunale di Segni

Fig. 1-2

Fig. 3

Fig. 4

Tutte le foto sono su gentile concessione del Museo Archeologico di Segni.

Gavignano. Contrada Rossilli, abbazia di Santa Maria di Rossilli

Esiste un altro luogo, nei pressi di Gavignano, sempre vicino Segni, in cui i maestri Cosmati lasciarono tracce della loro arte, è il portale della chiesa abbaziale di Santa Maria di Rossilli. L'unica descrizione pubblicata di recente che si conosce è quella riportata da Enrico Bassan nel suo libretto citato *Itinerari Cosmateschi*, del 2006, ma solo sulla scorta di informazioni precedenti non basate su sopralluoghi moderni. Tra l'altro il Bassan vede nelle opere di S. Maria di Rossilli, i cui resti riguardano solo il portale della chiesa, una ulteriore testimonianza, una continuazione, di quella "*convergenza di elementi romani e locali*" che ha già trovato a Segni. Che la chiesa fosse un tempo adorna di opere cosmatesche lo si evince, oltre che dal portale conservato, anche dal fatto che il cenobio visse un periodo di grande prosperità nel XIII secolo, soprattutto sotto il papato di Innocenzo III, tra il 1198 e il 1208, anni in cui i maestri Cosmati furono incaricati forse dallo stesso Papa di lavorare spesso fuori Roma e specialmente in Anagni, Ferentino, Segni e Subiaco.
Nella descrizione di Bassan[9], il portale cosmatesco sul lato meridionale della chiesa si presenta come una "*semplice struttura marmorea con stipiti lisci, sui quali poggiano due mensole a sostegno dell'architrave; corona l'insieme un semirosone contornato da una cornice a mosaico spaziata da due piccoli tondi marmorei e da un piccolo fiore, e ripartito a raggiera da cornicette in bassorilievo che danno luogo a spazi in forma di petali, totalmente campiti da mosaici: tutti elementi che rinviano alla bottega di Iacopo di Lorenzo e alla sua particolare commistione di un raffinato repertorio cosmatesco e di soluzioni di matrice borgognona cistercense, diffuse nel basso Lazio grazie ai cantieri di Fossanova e di Casamari e qui presenti nella rara soluzione delle citate mensole, non a caso impiegate dalla stessa bottega di Iacopo nella chiesa di San Saba*".
Nell'agosto del 2011, ho tentato un disperato sopralluogo al monumento storico, sapendo che sarebbe forse stato impossibile vedere l'opera cosmatesca. Giunto sul luogo, ho trovato le tracce della recente, timida rivalutazione culturale dell'abbazia nei divelti ed abbandonati pannelli esplicativi che si trovano lungo la stradina principale, nelle vicinanze del cancello d'ingresso. Da qui si vede il fabbricato ad una distanza di circa duecento metri ed è impossibile cogliere il benché minimo dettaglio del portale della chiesa. Fortuna vuole che la "rivalutazione turistica" ha previsto almeno una visita generica dei passanti, con entrata secondaria pedonale che gira intorno al cancello, rendendo possibile vedere il fabbricato da vicino. I primi tentativi di cercare il tanto desiderato portale della chiesa non hanno però dato frutti positivi, tanto che sul momento ho pensato che esso fosse andato distrutto. Tuttavia non ho trovato traccia neppure del corpo di fabbrica della chiesa: come era possibile? All'improvviso mi ha illuminato il ricordo di aver letto che in effetti la chiesa era stata inglobata nell'attuale edificio trasformato in azienda agricola, quindi essa doveva trovarsi all'interno del fabbricato visibile dalla strada. Conoscendo molto bene quasi fossero le direzioni nord-sud ed est-ovest, ho cercato tutti i portali che guardavano in direzione sud. L'unico che corrispondeva era quello che si vede da lontano anche dalla stradina, ma era chiaramente di stile tardo barocco, nelle sue decorazioni di stucco, e di legno il portone per uso agricolo. Sopra il portone di legno però vi erano degli spazi che permettevano di guardare all'interno totalmente buio. Come ultimo tentativo ho preso un bidone nelle vicinanze, l'ho accostato al portone e ci sono salito sopra riuscendo ad arrivare al limite degli spazi aperti superiori. Quando l'occhio si è abituato al buio ed ho visto il tanto sospirato portale, un'emozione di gioia incontenibile ha pervaso il mio essere, scemata poco tempo dopo solo dal sentimento di frustrazione di non poter accedere ad un monumento di così rara bellezza e dal fatto che esso

[9] L'autore in effetti sintetizza le descrizioni di I. Calenne, *L'abbazia di S. Maria di Rossilli iuxta Gambinianum*, in *Innocenzo III, Urbis et Orbis*, a cura di A. Sommerlechner, in Atti del Congresso Internazionale, Roma, 9-15 settembre 1998 (Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Nuovi Studi Storici – 55), a cura di A. Sommerlechner, 2 voll. Roma, 2003, vol. II, pp. 1312-1326.

risultava del tutto abbandonato. Per fortuna il portone era transennato dall'interno e ciò forse ha permesso al monumento di salvarsi dai sicuri atti vandalici.
Al buio ho visto l'essenza delle "luminarie della fede". Ho potuto cogliere il vero effetto che una tale opera produceva sugli *intrantes* di un tempo: uno scintilllio di fede, di colori, di gioia, di senso di appagatezza e di pace, di speranza e di preghiera. Era l'illuminazione dell'anima.
Tutto si riconduceva perfettamente alla descrizione data da Bassan: l'ambiente archivoltato a destra e a sinistra del portale, le mensole come quelle del primo portale di San Saba a Roma sull'Aventino; ma il semirosone è straordinariamente più bello di come viene descritto! La sua ricchezza cromatica riconduce alla bellezza dei fiori e alla stessa gioia visiva che si prova nel vedere i dettagli dei mosaici del chiostro di S. Giovanni in Laterano o di San Paolo fuori le mura, segno della stessa grande arte di quei geni marmorari romani che furono i Vassalletto e i membri della bottega di Lorenzo. Nell'osservare questo portale non si può avere dubbi che esso è un'opera di quei *magistri romani*, solo è difficile stabilire con certezza se oltre l'architettura dello stesso, le decorazioni fossero opera di quel Lorenzo e Iacopo ragazzo che a poca distanza divennero famosi nella cattedrale di Segni o di quel Vassalletto che nello stesso luogo collaborò alla grandezza degli stessi edifici religiosi. La vivacità cromatica e la dinamicità dei disegni, sebbene forgiati sulla base di quella classicità che ha sempre contraddistinto le botteghe marmorarie romane di questi artisti, sembra potersi riferire più propriamente ai Vassalletto, specie se si confronta questo portale con quelli molto più sobri di San Saba, a meno che il primo portale della chiesa romana fosse stato nel tempo modificato nella lunetta eliminando tracce di un semirosone distrutto e sostituendolo con l'attuale affresco.
In ogni caso, una grande opera dei Cosmati questa di Rossilli, forse una delle più importanti a livello decorativo dell'alta Ciociaria che risulta totalmente abbandonata a se stessa, inglobata in un edificio per uso agricolo anch'esso abbandonato, a testimonianza che l'intento di rivalutazione culturale della zona è miseramente fallito.
Un "portale autentico", di eccezionale valore storico-artistico, come è stato definito da persone di grande cultura da me interpellate per avere un preliminare giudizio generale, non credendo io stesso ai miei occhi quando tale bellezza mi si è parata davanti in quella situazione di abbandono totale. Per questo spero vivamente che si adotti al più presto, finché si è in tempo, una soluzione atta alla salvaguardia di un così importante monumento della storia e dell'arte. Se ne auspica vivamente il trasporto nel vicino ed organizzatissimo Museo Archeologico di Segni.

Il portale è composto da sette porzioni di arco superiore e altrettanti blocchetti di marmo che delineano la curvatura del sottostante semirosone, simile a quelli di Civita Castellana e di Fossanova con l'unica differenza che in questo caso le campiture tra gli archi del semirosone sono qui totalmente riempite a mosaico cosmatesco. E' molto probabile che nella scanalatura semicircolare realizzata nella prima serie di blocchi di marmo vi fosse in origine una decorazione a mosaico con il consueto motivo a stella, come si vede negli altri portali e nella decorazione semicircolare sottostante che sovrasta la raggiera del semirosone. Lo stesso doveva esistere nella guida scanalata orizzontale che sta sopra l'architrave fino ai lati posteriori delle due mensole esterne.
La decorazione semicircolare esterna del semirosone è fatta di stelle ottagonali color oro su sfondo blu, blu su sfondo bianco e rosse su sfondo bianco. Al centro è raffigurato un fiore simile ad una margherita con nove petali rossi e il bulbo giallo. Ai due lati esterni vi sono due piccoli dischi blu. Tra gli archi del semirosone vi sono nove campiture triangolari a mosaico che esibiscono motivi tutti diversi tra loro fatti di quadratini, triangoli e uno solo di stelle a quattro punte. Tutti con una forte vivacità cromatica in linea con il resto delle decorazioni.
Gli otto petali del semirosone mostrano, innanzitutto, il dettaglio dei raggi che sono intesi come colonnette con sovrastante capitello a foglia. Sulle campiture interne dei petali del semirosone c'è da fare un discorso a parte ed osservare alcuni dettagli. L'unitarietà e l'organicità dei lavori mosaicali cosmateschi sono una caratteristica che doveva essere sempre presenti nelle opere dei maestri romani. La simmetria policroma dei motivi geometrici principali e delle campiture ne

sono un classico esempio, sia nelle opere pavimentali che in quelle degli arredi. Nel caso di questo portale si osservano otto petali del semirosone tutti esibenti lo stesso unico motivo di una linea diagonale centrale fatta di quadratini disposti di punta, tutti color giallo oro su sfondi diversi di colore blu e rosso alternati, eccetto il primo petalo da sinistra e il quinto. L'ottavo sulla destra, ha perduto totalmente tutte le tessere, ma le celle in cui esse erano disposte, insieme alla parte di decorazione superiore restante, mostra senza ombra di dubbio che si tratta dello stesso disegno. Sembra che l'intento dell'artefice nell'usare queste campiture interne con la linea raggiante fatta di quadratini diagonali su sfondi di diversi colori fosse proprio quello di aumentare il senso visivo dell'irradiamento del semirosone. Perché, dunque, l'artista avrebbe dovuto interrompere questa logica grafica con l'introduzione di due petali, il secondo e il quinto da sinistra a destra, con motivi totalmente dissociati dagli altri? Certo, può essere che questa soluzione sia stata scelta per rompere il senso di statico cromatismo dell'insieme che nell'effetto visivo generale, sembra, apparentemente, non disturbare. Il secondo ed il quinto petalo del semirosone esibiscono un pattern geometrico identico, ma diverso nei colori, il primo dalla zona centrale fino alla decorazione della stella bianca su sfondo rosso, il secondo in tutta la campitura. Il primo riprende, dalla metà in giù, traccia del motivo di tutti gli altri petali con la linea centrale di quadratini, peraltro non disposti di punta come negli altri casi, mentre la decorazione superiore con la stella bianca costituisce un dettaglio totalmente estraneo alla logica dell'unitarietà del disegno del semirosone. Messi a confronto i due motivi "a farfalla", si nota subito che nel petalo di sinistra i "quadrati" costituiti da piccole strisce lunghe e sottili di pasta vitrea color blu, non sono bene allineate, andando a formare figure sensibilmente sconnesse tra loro; diversamente nel petalo di destra si nota lo stesso motivo a piena campitura eseguito con una maestria visivamente più elevata: si tratta di due mani diverse?
Che il mosaico sia stato rimaneggiato, certamente in epoche antiche ma forse anche in tempi più recenti, è non solo logico pensarlo, ma accertato da quanto si vede ad occhio nei piccoli ritocchi di tessere di diverso colore messe a colmare i vuoti lasciati dalle originali andate perdute.
Il primo petalo di destra, di cui resta solo parte della decorazione superiore, è presumibilmente originale e mostra gli incavi delle celle in cui dovevano sistemarsi le tessere di paste vitree per il mosaico. Il fatto che esso mostri nelle guide generali il tracciato che viene replicato negli altri petali, eccetto il secondo ed il quinto da sinistra, dovrebbe confermare che l'intento originario forse doveva essere quello di riprodurre graficamente una raggiera mosaicale nelle campiture a rafforzare le direzioni dei raggi del semirosone stesso. La condizione di conservazione del quinto petalo da sinistra, che si mostra in uno stato sensibilmente migliore rispetto agli altri, potrebbe far pensare all'azione di un restauro arbitrario che non abbia tenuto conto dell'unitarietà del disegno originale, basandosi forse su un ritocco più antico praticato sul secondo petalo ad sinistra. Un confronto dettagliato della tecnica di intarsio tra il quinto petalo e la decorazione semicircolare di quadratini giallo roso su sfondo blu che fa da cornice alle tre stelle in basso, potrebbe essere sufficiente a dimostrare che i due lavori furono eseguiti da due mani diverse, la prima di ritocco e restauro certamente molto più approssimativa, la seconda, originale, di una perfezione unica, come mostrano le immagini. In effetti, anche gli altri petali del semirosone sono fatti di un mosaico di quadratini intarsiati in modo abbastanza superficiale in una tecnica che non corrisponde ai dettami professionistici e perfezionistici dei livelli raggiunti dai Cosmati.
In ultima analisi, potrebbe anche essere che dopo aver perso gran parte delle decorazioni originali, il portale sia stato sottoposto a ritocchi e rimaneggiamenti da parte di personale non qualificato e che abbia potuto supplire in tal modo alle lacune ormai vistose presenti nell'opera originale. Ciò potrebbe spiegare perché nello stesso portale si notano tratti di opera cosmatesca di alto livello esecutivo ed altri, ampi, tratti molto più approssimativi ed incoerenti tra loro.
Volendo basarsi solo sull'analisi comparativa fotografica, si potrebbe dire che le tracce del lavoro originale dei Cosmati in questa decorazione possono riferirsi solamente ai seguenti tratti:

- la decorazione semicircolare superiore a motivi con stelle ottagonali per quasi la sua interezza, eccetto qualche lieve ritocco;
- quasi tutte le piccole decorazione nelle campiture tra i petali del semirosone;

- una parte delle decorazioni semicircolare a motivi di quadratini disposti di punta nelle parti superiori dei petali del semirosone;
- una parte delle campiture interne degli altri petali con motivo geometrico a quadratini e linea centrale di quadratini disposti di punta.

Per questi ultimi è da notare in alcuni casi l'uso di tessere di paste vitree di diversa misura e forma a scopo riempitivo, dove invece potevano essere utilizzare, come soluzione continuativa, tessere della stessa forma e grandezza, come si vede nella fig. 1 . Ciò potrebbe spiegarsi ipotizzando un intento di riempimento delle zone lacunose, o per delineare delle sfumature del disegno, anche se non si riesce a vedere questo secondo intento.

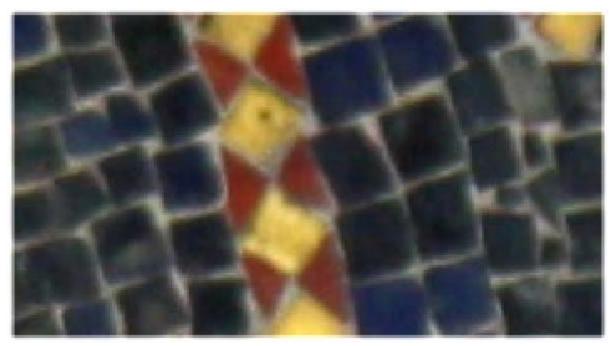



Fig. 1

- la decorazione semicircolare di quadratini giallo oro disposti di punta su sfondo blu in basso, da cui si dipartono i raggi del semirosone;
- infine, con un minimo dubbio, una buona parte della decorazione nella campitura più in basso con i motivi a tre stelle ottagonali di cui una centrale bianca su sfondo rosso e due laterali color giallo oro su sfondo blu.

Nell'insieme, questo della chiesa abbaziale di Rossilli offre una splendida visione che costituisce anche un raro esempio di portale cosmatesco con semirosone decorato. Data la presenza attestata dalle firme dei maestri Lorenzo, Iacopo (sebbene in giovane età) e di un componente della famiglia dei Vassalletto, non possiamo esimerci dal piacere di pensare che questa splendida pagina di storia dell'arte ci sia stata regalata proprio da uno di questi artefici. Si possono fare tutte le analisi e tutti gli studi che si vuole, ma l'effetto di gioia contemplativa che quest'opera offre al primo sguardo del visitatore che si accinge al portale della chiesa di Rossilli, è qualcosa che non può spiegarsi semplicemente a parole e che, come la musica e tutte le altre forme d'arte, materializza quel legame invisibile, ma universale nello spazio e nel tempo, che lega il sentimento umano alla universale bellezza che si esprime, attraverso il cuore e la mente, con la gioia di vivere nell'amore di Dio.

Gavignano. Il sito dell’antica abbazia di Rossilli visto dalla strada

Il fabbricato che ingloba la chiesa dell’abbazia. Sulla destra il portone che nasconde il portale

Dietro questo portone transennato dall’interno è visibile il portale cosmatesco della chiesa dell’abbazia di Rossilli. La visione è possibile dagli spazi nell’arco superiore del portone.

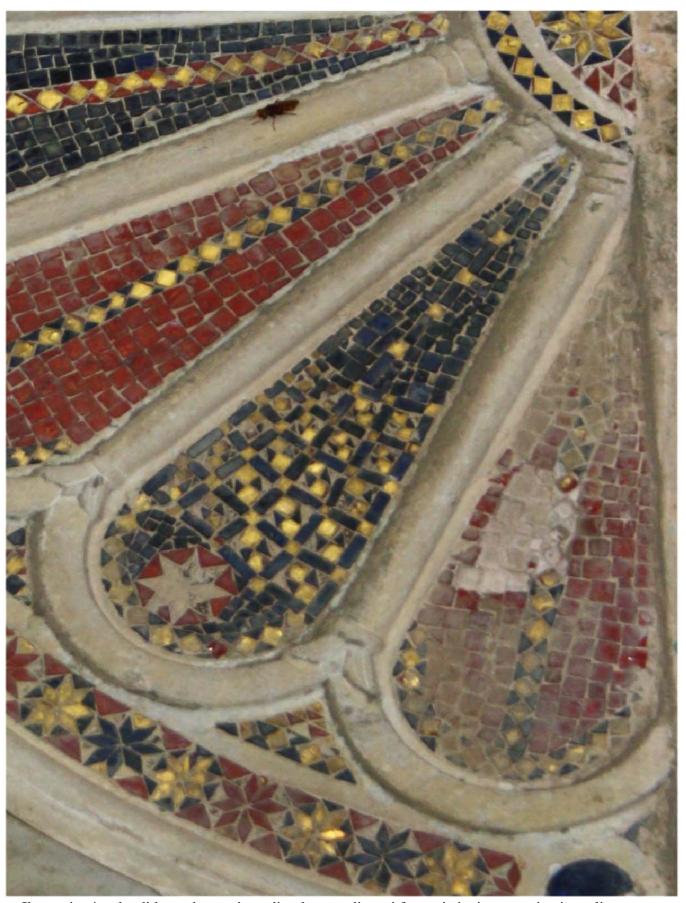
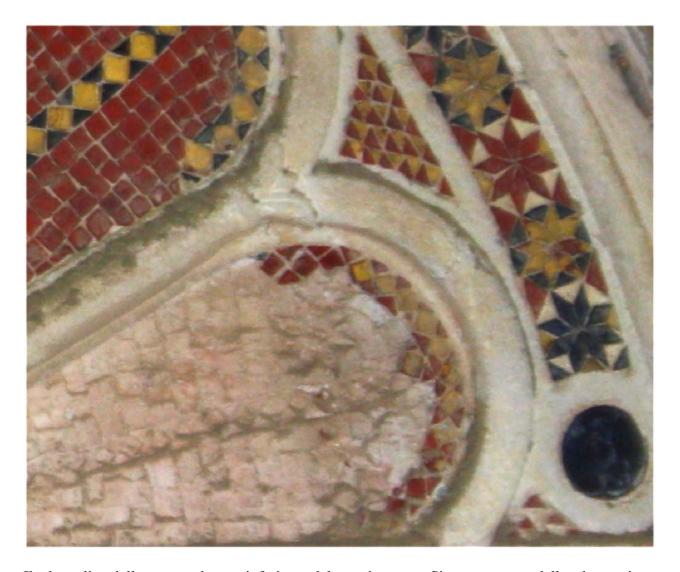
Come appare allo stato attuale, nel luglio del 2011, il portale cosmatesco della chiesa

La parte inferiore del portale

La bellezza della visione d’insieme del semirosone nel portale

Perfezione cosmatesca…

Ritocchi nella prima e seconda fila dall’alto, linee geometriche sconnesse

Perfezione cosmatesca (eccetto qualche lieve ritocco)

Il mosaico è splendido anche se pieno di polvere…disegni frammisti e incoerenti nei petali…
“insetto cosmatesco” in alto…

Il dettaglio della parte destra inferiore del semirosone. Si nota parte della decorazione semicircolare a stella ottagonale e la campitura triangolare di triangoli color rosso e oro, entrambe originali. Qui l'intarsio non mostra "fughe" o spazi tra le tessere, come nei quadratini delle campiture interne degli altri petali. Nell'ultimo petalo dove è rimasta solo la parte superiore della decorazione, probabilmente originale, si osserva bene l'andamento delle celle che ospitavano le tessere di paste vitree. Risalta all'occhio, nel dettaglio, la linea centrale di quadratini disposti di punta e i vani che ospitavano le tesserine quadrate ai lati. Si può vedere che, almeno nella parte superiore, la dimensione delle celle è costantemente uguale per tutte le tessere, ciò significa che le paste vitree avevano più o meno tutte la stessa forma e dimensione, intarsiate tra loro senza spazi, ciò che non si vede in diversi punti negli altri petali. Inoltre, nella parte superiore del petalo senza tessere, si nota che le celle formano ai lati della striscia centrale due stelle a otto punte che probabilmente costituivano un motivo geometrico ripetitivo in tutti gli altri petali del semirosone.
Ciò dimostra che il manufatto ha subito forti alterazioni dall'antichità e che la differenza notata nella tecnica dell'intarsio, perfetta nei tratti originali e grossolana nei punti di restauro, è una osservazione fondata. E' probabile che tali modifiche e ritocchi siano dovuti all'ultimo restauro della chiesa, come si legge dal *Monasticon Italiae*: "Al card. Pietro Paolo Crescenzi (1611-1645) si deve il restauro, fatto nel 1611, della chiesa, come appare tuttora". Tale restauro, quindi, potrebbe averci restituito il portale così come oggi lo vediamo e le decorazioni interne dei petali del semirosone potrebbero essere state aggiunte in quella occasione per supplire alle tessere andate perdute nel tempo, mentre le decorazioni marginali sono ancora quelle originali.

I COSMATI A SUBIACO

Il Sacro Speco di San Benedetto

L'opera dei marmorari romani nell'area tiburtina e sublacense è testimoniata dalle cospique tracce che si possono vedere nelle chiese medievali realizzate nel territorio di Tivoli e Subiaco.
Il Sacro Speco di San Benedetto e il monastero di Santa Scolastica a Subiaco conservano due fondamentali testimonianze firmate dagli artisti Cosmati: un architrave riutilizzato nel portale d'ingresso al Sacro Speco e il cosiddetto "chiostro cosmatesco" del monastero di Santa Scolastica.
Queste testimonianze sono quelle realmente accertate, ma esistono diverse altre tracce che fanno credere che il lavoro dei Cosmati non si sia limitato a queste due opere, contrariamente a quanto scrive Enrico Bassan (Itinerari Cosmateschi) secondo il quale "*l'opera dei marmorari romani al Sacro Speco si limita al portale di accesso al complesso*".
Andando indietro nel tempo già Edward Hutton in "The Cosmati" (1950) aveva messo nell'elenco delle opere cosmatesche del monastero benedettino il dossale di un trono, il pavimento della chiesa superiore, un altare e l'architrave con l'iscrizione, ma probabilmente l'affermazione di Bassan si basa sul fatto che tali opere sono generalmente considerate il frutto di recenti restauri. Non ad una attenta analisi però, come vedremo tra poco.
Su entrambe le opere, l'architrave e il chiostro cosmatesco in Santa Scolastica, esiste uno studio analitico dell'architetto Luca Creti, pubblicato nella citata opera *In Marmoris Arte Periti*, del 2010, a cui rimando il lettore per ogni eventuale approfondimento. Qui, oltre ad una sommaria descrizione, vorrei invece fare alcune considerazioni che ritengo nuove sull'argomento.
La prima fondamentale questione è quella di chiedersi se effettivamente i Cosmati lavorarono prima e dopo, o contemporaneamente con due cantieri aperti, ad entrambi i monasteri: quello di San Benedetto e quello di Santa Scolastica. O se le opere presenti nel Sacro Speco, ivi compreso il portale d'acceso firmato da Lorenzo e suo figlio Iacopo, non siano state semplicemente trasportate in quel luogo dal vicino monastero di S. Scolastica, dove effettivamente ancora oggi si vedono maggiori tracce originali dei lavori cosmateschi, venute alla luce durante una delle tante fasi di modifica, ricostruzione e restauro dei due monasteri.
La datazione delle opere, pur non essendo facile, è ricavabile con una certa precisione dagli eventi storici in quanto l'affresco raffigurante Papa Innocenzo III nel Sacro Speco ci dice essenzialmente che l'operato dei Cosmati avvenne durante il periodo del suo pontificato (1198-1216). A tal proposito, Luca Creti ritiene, in virtù dell'esame dei caratteri stilistici e tipologici dell'iscrizione e dello studio della formula dell'epigrafe, che l'architrave del portale di accesso al Sacro Speco "*appartenesse in origine ad un manufatto, con ogni probabilità un portale, eretto in un periodo di attività costruttiva di pochi anni anteriore ai lavori di trasformazione degli edifici conventuali di Subiaco, eseguiti durante il pontificato di Innocenzo III*".
In realtà mi resta difficile credere che i Cosmati, nelle persone di Lorenzo e Iacopo, avessero avuto l'incarico, per il monastero del Sacro Speco, di realizzare solo un portale di accesso. Non vi può essere una logica spiegazione a ciò, anche se potrebbe non essere impossibile, se si considera anche la difficoltà di raggiungere l'ameno luogo con carretti carichi di materiale lapideo.
Una ipotesi che potrebbe essere verosimile è che il portale di accesso al Sacro Speco, anche in virtù del fatto che esso fu rinvenuto smontato nel 1879 nella cucina del monastero (segno che fu trasferito qui da altro luogo) per essere poi reimpiegato nel luogo ove oggi si vede, insieme ad ogni altra traccia di arte cosmatesca presente nel monastero benedettino, siano in realtà stati ivi trasportati dal vicino monastero di Santa Scolastica dove i Cosmati probabilmente espletarono il loro principale lavoro di decorazione, prima della chiesa e successivamente con la realizzazione del chiostro cosmatesco. Considerata giusta, quindi, l'ipotesi di datazione di Luca Creti del frammento di architrave del Sacro Speco, si può immaginare che i lavori cosmateschi iniziassero nel monastero di Santa Scolastica con l'arrivo di Lorenzo negli ultimi decenni del XII secolo, forse durante le importanti fasi lavorative intraprese dall'abate Romano, e successivamente sotto l'influenza di Papa Innocenzo III.

Tale ipotesi, tuttavia potrebbe essere smentita dalle due seguenti notizie storiche:
Gregorio Iannuccelli[1] scrive che "*nel 1595 per comando del P. abbate Giulio da Mantova erano gli artieri intenti a restaurare il pavimento del sacro Speco*". Mentre nelle *Memorie storiche della Sacra Grotta della chiesa e del monastero di S. Benedetto sopra Subiaco*, redatte dall'abate del monastero nel 1940, si legge: "Alla pietà di altro Romano Pontefice di nome pure Leone e fu il nono, era riservato l'accrescere l'ampiezza del tempio Specuense. Governava a quei dì il Monastero Sublacense l'abate Umberto di nazione francese…accenneremo ora soltanto che l'abate Umberto fu con grande munificenza soccorso dal pontefice Leone IX…". L'abate Umberto quindi iniziò a trasformare gli ambienti della stanza "*exigua et deformis*" che doveva portare attraverso una scomoda salita all'oratorio di S. Benedetto: "*Non passarono infatti che pochi anni* – continua la cronaca – *dall'opera di Umberto, che il suo successore Giovanni quinto di questo nome diè mano ad erigere nel luogo stesso un tempio quale si conveniva alla grandezza del santissimo Eroe, e la pietà richiedeva del popolo a lui devoto. Era Giovanni, di cui parliamo, un monaco del monastero di Farfa…comandato dal papa Alessandro IV a governare il monastero di Subiaco…Per aver dunque questo zelantissimo abate formato di grosse pietre una scala per salire dall'antico oratorio alla sacra Grotta, e quivi altre due l'una di dodici e l'altra di tredici gradini aprì così a tutti una comoda via ad ascendere al tempio superiore il cui pavimento ornò di pietre di vario colore, e tale si ammira tuttora o perché serbatoci dall'antica età, o per le riparazioni, che vi si fecero nei tempi posteriori*".
La cronaca accenna anche all'antico ingresso dove è probabile che fu posto l'architrave con l'iscrizione di Lorenzo e Iacopo: "*Una sola era senza meno la porta che conduceva il popolo alle distinte parti del tempio Specuense, ed era appunto quella che noi già indicammo, la quale con grande disagio era aperta a chi per balze e scoscesi dirupi recavasi fin da principio a venerare l'oratorio e lo Speco del nostro Santo Patriarca. S'impegnò pertanto l'abate Giovanni nella costruzione di una strada più comoda a praticarsi, che fece nascere nella cappella cosi detta di Santa Crocella, della quale non restano oggi neppure gli avanzi…*".

Stando a queste notizie storiche quindi sembrerebbe che le opere cosmatesche oggi presenti nel Sacro Speco di San Benedetto a Subiaco siano realmente state eseguite in quel luogo dai nostri marmorari romani, ma in che periodo? L'abate Giovanni, chiamato a governare il monastero nel 1062 fece ornare il pavimento della scala da lui costruita per accedere alla sacra Grotta, con pietre di vario colore: un pavimento precosmatesco? E' possibile perché nelle tracce oggi visibili nei vari ambienti del monastero si possono cogliere elementi stilistici che possono appartenere ai pavimenti precosmateschi. L'opera invece di Lorenzo e Iacopo, la cui traccia più antica da ritenersi appunto l'architrave con l'iscrizione, dovrebbe farsi risalire ad un periodo compreso tra il 1185 e il 1196, quando cioè Iacopo era ancora un ragazzo apprendista, come nel caso dell'iscrizione di Segni. Gli splendidi ornati cosmateschi dei paliotti d'altare, oggi presenti nella chiesa superiore del Sacro Speco, credo possano invece riferirsi più propriamente all'opera di entrambi negli anni successivi che interessarono i lavori di decorazione e pitture dei vari ambienti e comunque sotto il pontificato di Innocenzo III.

L'architrave con l'iscrizione

Lo studioso Luca Creti nel suo libro *In Marmoris Arte Periti* (2010), dimostra una "*identità del testo dell'iscrizione di Subiaco con quella di Santa Maria di Falleri che fa propendere per l'ipotesi di un espletamento quasi contemporaneo dei due incarichi*", il tutto attorno al 1185, ma ciò è impossibile perché i due artisti, Lorenzo e Iacopo sono attestati nei lavori della cattedrale di Segni proprio nel 1185: possibile che essi lavorassero in tre luoghi diversi e lontani tra loro nello stesso anno? Se non è impossibile è poco probabile. Delle tre iscrizioni una sola è datata, quella di Segni, e reca l'anno 1185, le altre sono datate solo sulla base di ipotesi e confronti stilistici. E'

[1] *Memorie di Subiaco e sua badia,* Genova,1856, pag. 248.

probabile che Lorenzo e Iacopo fossero presenti a Subiaco nel 1184 o nel 1186 e negli anni seguenti. Tuttavia, dato il forte rapporto che lega il papa Innocenzo III agli artisti romani, è più facile pensare che i Cosmati siano stati incaricati di lavorare a Subiaco, prima nel Sacro Speco, poi al monastero di Santa Scolastica, in un periodo che va almeno dagli inizi del suo pontificato, cioè dal 1198 in poi. La collocazione originale del manufatto quindi doveva essere quella dell'antica porta di accesso alla Scala Santa, nella parte inferiore del monastero. L'iscrizione che oggi si vede si svolge da sinistra a destra su due righe intervallate in mezzo da una larga banda decorativa a motivo di stella cosmatesca, ma di recente fattura:

† SIT PAX INTRANTI • SIT GRATIA DIGNA PRECANTI
† LAVRENTIVS CVM IACOPO FILIO SVO • FECIT HOC OPVS •

L'architrave è lungo circa 130 cm ed alto 14 cm. La prima cosa che si può osservare è una sottile differenza stilistica tra alcune lettere della dedica superiore, rivolta ai fedeli che entrano nella chiesa, cioè agli *intrantes*. In particolare la lettera A che si ritrova spesso nel nome LAVRENTIVS con il trattino mediano a forma di v, qui la ritroviamo in due modi diversi. La lettera R presenta nella dedica superiore il tratto esterno più ritirato, mentre nella firma sotto si allontana verso l'esterno. La lettera E della dedica superiore è totalmente diversa dalle due nella firma inferiore. Tutte le lettere della firma inferiore presentano più accentuati i punti esterni lavorati con la punta triangolare la quale risulta essere diversa specie nei due punti che separano le parole. Insomma si potrebbe quasi pensare che la dedica superiore possa essere stata aggiunta in epoca successiva.
Al termine dell'iscrizione inferiore si vede una figura che il Creti identifica con un "*motivo vegetale simile a quello con il quale inizia l'epigrafe scolpita sul portale maggiore del duomo di Civita Castellana*". Più che un motivo vegetale a me sembra quasi un marchio di fabbrica. Se fosse stato un motivo vegetale, sarebbe stato logico che fosse presente anche all'inizio dell'iscrizione, o in altri spazi vuoti come decorazione; ciò che sembra somigliare a delle foglie, cioè i trattini rivolti verso l'alto, sono presenti solo da un lato del "ramo"…inusuale per un motivo vegetale, e non somigliano certo a delle foglie. Una analisi dettagliata mostra che i due trattini centrali in realtà sono completati da un arco superiore scolpito ma non pitturato che si nota appena in foto e che potrebbe costituire una lettera **A** senza trattino interno; alla sua destra è abbastanza chiara una lettera **S** attaccata alla **A** e a sinistra una **I** o una **J**, leggermente inclinata. Insieme potrebbero formare le tre lettere "**JAS**", una abbreviazione di Jacobus il che potrebbe indicare che l'architrave fu scolpito dal figlio di Lorenzo, Iacopo.
Come fa notare Creti, nella formula manca la qualifica di *magister* e l'etnonimo *romani*, che attesta la provenienza dell'artista da Roma, mentre ciò viene specificato nella firma presente nel chiostro cosmatesco del monastero di Santa Scolastica. Anche questo dettaglio potrebbe ulteriormente convincere che l'architrave in questione sia un lavoro indipendente dalle commissioni ottenute per Santa Scolastica e prodotto specificamente nel Sacro Speco. Inoltre, la forma verbale *fecit* (hoc opus), al singolare si riferisce chiaramente all'opera del solo Lorenzo, mentre "*Iacobo filio suo*", è ancora quel ragazzino apprendista che abbiamo imparato a conoscere per i lavori della cattedrale di Segni nel 1185. Ed è appunto a questo periodo, come dicevo prima, che va riferito la realizzazione di questo architrave.
A riprova di ciò, vorrei ricordare l'iscrizione del portale mediano della cattedrale di Civita Castellana dove i due artisti si firmarono "*Laurentius cum Iacobo filio suo magistri doctissimi romani hoc opus fecerunt*". La differenza è evidente! E siamo nel 1210 quando Iacopo è cresciuto.

Tracce cosmatesche nel Sacro Speco

Resta da stabilire quali sono le tracce cosmatesche vere e quali quelle aggiunte nei numerosi restauri posteriori.

L'analisi delle stesse può aiutarci a fare qualche distinzione. Iniziando dalla chiesa superiore, si può osservare che il pavimento è caratterizzato da una splendida stella a otto punte inscritta in un cerchio. Essa è al centro di una fascia centrale costituita da mattonelle chiare disposte in diagonale le quali sono quasi tutte moderne. Lo stesso si ha per le due fasce laterali. L'occhio allenato però distingue perfettamente il reimpiego di tessere cosmatesche antiche per realizzare disegni geometrici casuali nelle campiture tra le punte della stella. Sono in prevalenza tessere triangolari di porfido, giallo antico e rosso antico la cui usura a causa del tempo ne accerta l'autenticità. La fascia circolare che gira intorno alla stella, è composta di tessere quadrate disposte di punta e triangoli bianchi, mentre superiormente si nota un secondo reimpiego delle stesse tessere antiche. Tutto il lavoro di reimpiego di queste antiche tessere si presenta in modo molto approssimativo, direi fatto male, quasi frettolosamente, sebbene l'effetto visivo sia sufficientemente gradevole. Ma qui nulla si può addurre all'arte dei Cosmati. Una zona della fascia laterale destra mostra una ricomposizione di motivi *ad cubum*, che sappiamo essere una caratteristica quasi esclusiva dei primissimi pavimenti precosmateschi, come se ne trovano nella Campania, a Capua per esempio, nei derivati del capostipite della chiesa abbaziale di Montecassino fatto realizzare dagli artisti bizantini chiamati dall'abate Desiderio prima del 1071.
Il resto della pavimentazione è moderna, risalente alla metà del XIX secolo, ebbene qualche tessera più antica potrebbe esservi stata inserita.
Il 2 agosto del 1116 papa Pasquale II giunse a Subiaco dove salito al sacro Speco vi consacrò un altare dedicato ai Santi Benedetto e Mauro, successivamente demolito dall'abate Giovanni V quando ampliò la chiesa inferiore. Il paliotto dell'altare che si vede nella cappella di fronte all'entrate nella chiesa superiore, è tipicamente cosmatesco. Il suo stile dichiara esplicitamente la mano di artisti come Lorenzo, Iacopo o Cosma. Non può, quindi, essere stato realizzato sotto Pasquale II nel 1116 quando la cronologia dei Cosmati non offre alcun nome di artisti marmorari romani che operassero a questi livelli. Tale paliotto, come i resti di pavimentazione ricostruita, che adornano gli altari, sono da riferirsi all'operato dei Cosmati nel periodo del pontificato di Innocenzo III. Queste porzioni di pavimenti cosmateschi, che sembrano essere dislocate a caso nel Sacro Speco, presentano in realtà le stesse caratteristiche dei pavimenti cosmateschi ricostruiti nel periodo barocco e soprattutto verso la metà del XVIII secolo. Chi ha avuto modo di osservare in dettaglio i pavimenti cosmateschi di Ferentino, Anagni, e di alcune basiliche romane, può facilmente rendersi conto da un semplice confronto di quanto si è detto. Anche le fonti storiche riportate prima parlano di restauri dei pavimenti nel Sacro Speco avvenuti dal XVI secolo in poi. Ciò di cui non possiamo avere certezza è se i motivi geometrici, le guilloche e i quinconce come oggi li vediamo costituiti, siano originali restaurati, o se ricostruiti essendo stati trasportati da altri luoghi del monastero.
Che tutto il monastero un tempo doveva essere adorno di opere cosmatesche realizzate durante il pontificato di Innocenzo III, lo si evince anche dai numerosi e ricorrenti riferimenti a questa arte esplicitamente riportati negli affreschi che adornano i vari ambienti, presumibilmente di poco posteriori ai lavori cosmateschi di cui ne richiamano tutta la loro inesauribile bellezza. Ma di questo diremo tra poco.

Il primo altare e pavimento cosmatesco

Il paliotto dell'altare nella cappella della chiesa superiore, di fronte all'ingresso, è un'opera straordinaria e stupefacente bellezza, degna della migliore arte dei Cosmati. Esso sembra essere giunto a noi intatto, ma certamente sarà stato oggetto di attento restauro negli anni. Tuttavia sembra che i "ritocchi" siano minimi e limitati a piccole perdite di tessere. L'insieme, che richiama l'elegante classicismo romano, mostra disegni dai lineamenti geometrici perfetti, anche dove le tessere si fanno minute, come le scomposizioni in elementi minori dei triangoli nei patterns ad esagoni inscritti nel riquadro centrale diagonale. Il tutto si riconduce a quello che possiamo definire un "quinconce asimmetrico" in cui al centro si ha un quadrato, invece che un tondo più grande, disposto in diagonale, attorno al quale si annodato le girali con i quattro tondi di

porfido minori. Abbiamo avuto modo di vedere in questo stesso libro, molte altre opere simili in cui la precisione dell'intarsio, in paste vitree o di tessere marmoree, non rendeva figurazioni geometriche di tale fattura. Anche la simmetria policroma dei disegni in questo paliotto sembra essere perfetta in ogni dettaglio, se si eccettuano pochi punti in cui si nota la mano del restauro, specie nelle fasce decorative laterali. Il riquadro centrale, disposto in diagonale, ha al suo interno una decorazione che da sola potrebbe definirsi una delle firme dell'arte cosmatesca. Tessere romboidali rosse e verdi disposte di punta formano esagoni inscritti tra loro al cui centro di ognuno è disposta una tessera uniforme esagonale, alternativamente rossa e verde, mentre le campiture hanno triangoli centrali bianchi e rossi e scomposizioni in elementi minori. Tale disegno lo si ritrova spesso sia nelle decorazioni dì plutei e arredi religiosi che nelle fasce decorative pavimentali, o all'interno dei dischi di porfido che formano guilloche e quinconce. Un elemento tipicamente della bottega cosmatesca di Lorenzo. D'altronde è anche ovvio che essendo i lavori di decorazione stati affidati alla bottega di Lorenzo da papa Innocenzo III, difficilmente altri artisti estranei a questa bottega possano essere stati chiamati in causa nello stesso periodo. Le quattro fasce decorative verticali esterne, di cui la prima più larga costituita da una lastra di marmo grigio, conferma la classicità romana dell'opera e lo stile degli artisti citati.

Sotto l'altare vi è una striscia pavimentale composta ad una serie di 5 dischi di porfido annodati nel tipico modo a guilloche, mentre sul fronte del gradino su cui esiste l'altare si nota una lunga fascia decorativa nella classica forma di stella cosmatesca a otto punte.
Anche in questo caso si nota la ricostruzione del manufatto con il reimpiego di una parte di tessere antiche e una parte di tessere più moderne, il tutto sembra riferirsi ai restauri ed alle ricostruzioni di questi pavimenti avvenute nelle chiese dal XVIII secolo in poi.
In questa lunga guilloche si riscontrano elementi stilistici dei Cosmati soprattutto nelle caratteristiche delle tessere più che nei disegni geometrici ricostruiti: le fasce decorate con triangoli maggiori e minori, specie nell'uso dei colori rosso e verde alternato al bianco degli elementi minori; le file di quadratini disposti di punta, le tessere romboidali, ecc. Mentre i raccordi marmorei sono da riferirsi ad un periodo non più antico del XVIII secolo in accordo con l'epoca della ricostruzione del pavimento.
I due dischi di sinistra sembrano mostrare caratteristiche più originali. Il secondo è ancora il classico esagono formato da sei losanghe romboidali di un colore giallo chiaro. Al centro un esagono bianco; i triangoli per le campiture pure sembrano essere originali, come una discreta parte delle tessere triangolari che compongono la fascia curvilinea. Non vi è corrispondenza simmetrica tra i disegni geometrici delle campiture laterali attorno alle guilloche e ciò dimostra che trattasi di una ricostruzione che non tiene in conto di questo dettaglio.
Questa lastra cosmatesca è stata reimpiegata dopo il 1915 a seguito della distruzione dell'altare precedente su cui era montato un arco gotico trilobato con decorazioni cosmatesche. Lo testimonia una rara foto, probabilmente prodotta dalla fototeca nazionale e ripresa e pubblicata da Edward Hutton nel suo libro "The Cosmati", del 1950.
Dal confronto delle foto si evince l'identità della lastra e la sua diversa collocazione. Nella foto del 1915 la si vede in un contesto probabilmente più specifico, se non originale in cui le tre fasce decorative esterne sono raddoppiate al lati dell'altare, mentre nella parte inferiore si nota una decorazione con tre tessere di porfido, due rettangolari esterne ed una centrale romboidale.
L'arco trilobato, decorato con tre sottili ed eleganti fasce e relative campiture interne, è sorretto da due colonnine tortili intarsiate al modo cosmatesco, di cui forse almeno una è ancora oggi conservata nei pressi del nuovo altare. Esso era ancora esistente nel 1963, come testimoniano foto dell'epoca. Questi sconvolgimenti possono essere stati prodotti dai numerosi restauri che hanno interessato gli edifici dalla fine del XIX secolo fin quasi ai nostri giorni.

Il secondo altare e pavimento cosmatesco

Proseguendo poco avanti si trova un secondo altare con paliotto cosmatesco adornato da una fascia pavimentale pure essa cosmatesca, ma ricostruita: sono tre bellissimi quinconce in una delle formule classiche cosmatesche, non giustapposti come in Anagni, ma comunicanti tra loro, cioè sovrapposti nei due dischi laterali esterni. Ovviamente non sappiamo se questa fosse la sua originale *facies* , anche perché non si conoscono pavimenti firmati di Lorenzo, Iacopo, Cosma e Luca in cui si vedono fine di quinconce annodati in questo modo e l'unico firmato dai due artisti (Anagni) mostra lunghe serie di quinconce giustapposti e non comunicanti tra loro. Allo stato attuale questa fascia pavimentale mostra che nella ricostruzione, forse piuttosto recente, sarebbero state reimpiegate parte di tessere antiche, specie nelle decorazioni più minute interne. L'effetto visivo è comunque molto bello e lo stile è prettamente cosmatesco dei primi anni del XIII secolo.
Se la ricostruzione si è attenuta a quanto la memoria storica poteva dare, dobbiamo dire che il generoso uso del giallo antico in questa piccola striscia di pavimento, è una autentica firma di Lorenzo che abbiamo imparato a ritrovare spesso negli altri pavimenti cosmateschi.
Ciò dimostra ancora una volta che le opere di Lorenzo e Iacopo nel Sacro Speco non si limitarono al solo portale di accesso!

Anche il portale da cui si accede a questo pavimento ha una fitta decorazione cosmatesca di stile laurenziano e del tutto simile a quelle di altri portali importanti.

Il terzo altare e pavimento cosmatesco

Continuando a scendere la Scala Santa si accede ad un'altra cappella dove si vede una piccola porzione di pavimento cosmatesco ed un altare. Il pavimento è formato da dodici ripartizioni rettangolari e quadrate di varia misura, essendo adattate al piano di calpestio della cappella con perimetro irregolare. Sono esibiti sei o sette patterns diversi, tutti di stile associabile prettamente alla bottega di Lorenzo, con forti affinità al pavimento del duomo di Ferentino. Anche in questo caso l'uso del giallo antico è preponderante ed è venuto fuori proprio grazie al forte reimpiego di tessere antiche originali, ennesima dimostrazione dell'operato della bottega di Lorenzo e che l'antico pavimento cosmatesco fu realizzato da lui e suo figlio Iacopo, certamente su commissione del papa Innocenzo III. Le campiture esterne del quinconce sono realizzate con file di stelle ottagonali alternate a file di quadrati diagonali rossi e verdi. Le fasce interne delle girali sono fatte di quadratini e triangoli, mentre i piccoli dischi esterni sono sostituiti con formelle rettangolari. Al centro un disco di porfido rosso proporzionato al quinconce. Il tutto è ovviamente una ricostruzione, forse in parte o del tutto arbitraria, che reimpiega parte delle tessere del pavimento antico e parte sostituite con quelle più moderne. L'aspetto è del tutto simile alle ripartizioni delle navate laterali del pavimento cosmatesco di Ferentino fatto da Iacopo di Lorenzo.

L'altare ha cinque decorazioni: una fascia superiore orizzontale, due colonnine rettangolari laterali reimpiegate come piedi d'altare, il paliotto frontale e una fascia decorativa orizzontale sulla base. Il tutto ha l'aspetto di un lavoro recente per via delle tessere che non sembrano essere antiche, ma potrebbe trattarsi di un restauro accurato. Il paliotto mostra il classico intreccio cosmatesco di quadrati intersecantisi con una croce al centro. Vedo delle buone affinità con i plutei e le lastre conservate nel museo lapidario della cattedrale di Anagni, sebbene anche qui si può osservare ancora una volta il sostanziale dettaglio dell'uso determinante di tessere color giallo antico. Tutto sembra essere omogeneo ed allineato, almeno in questi dettagli che scaturiscono non dalle ricostruzioni, ma dall'uso e reimpiego di materiale originale. Ad una analisi dettagliata questo paliotto sembra essere perfetto, fin nei più minuti dettagli dell'intarsio delle paste vitree presenti nelle campiture triangolari che decorano la croce centrale. La presenza continua delle stelle gialle, poi, singole, come ad indicare i quattro punti cardinali ai lati della croce, o nelle lunghe sequenze delle due strisce laterali, è un altro dettaglio che parla chiaramente dell'arte di Lorenzo e Iacopo.

Il lavoro di intarsio di questo paliotto è talmente perfetto che sembra stampato con una macchina moderna. Per scorgere qualche lieve imperfezione o disallineamento geometrico delle tessere, bisogna avvicinarsi con l'occhio a pochi centimetri dalla superficie marmorea e rendersi conto che il dettaglio si perde amalgamandosi con il tutto già ad una vista di mezzo metro per rendersi perfetta da tutte le angolazioni della cappella. Nel semibuio, inoltre, l'altare sembra rifulgere di luce propria, richiamando in causa quella definizione di "luminarie della fede" che mi ha suggestionato fin dal primo momento ispirandomi nel titolo di questo lavoro. Una delle immagini che qui propongo per questo altare rende molto bene questo concetto.

La Croce cosmatesca

Proprio sull'arco acuto del primo ingresso al Sacro Speco, esiste murata una croce cosmatesca, di cui pure non è stato mai accennato. Essa ha l'aspetto di una croce patente, quasi templare e mostra una decorazione di stelle ottagonali formate da tessere romboidali di pasta vitrea prevalentemente nei colori rosso e nero. L'intarsio non ha nulla a che vedere con la perfezione dei lavori cosmateschi e ciò farebbe pensare che si tratti di un accomodamento moderno. Le tessere quadrate bianche poi sono vistosamente moderne. Si tratta quindi di un semplice reimpiego di parte del materiale antico.

L'elica precosmatesca

Murata su un altro ingresso, dopo l'architrave di Lorenzo, si vede una lastra marmorea simile ad un antico pluteo, ma lavorata a decorazione con tessere lapidee di medie dimensioni il che fa pensare che fosse impiegata nell'antica pavimentazione. Ciò che stupisce è la figura geometrica richiamata nella lastra. Una sorta di elica marmorea bianca con un piccolo tondo di porfido verde antico centrale. Le campiture sono decorate con tessere di forma triangolare grandi e piccole, ovvero tessere triangolari uniformi di porfido verde, alternate a figure geometriche triangolari scomposte in elementi minori che vanno a costituire il primo livello del cosiddetto "triangolo di Sierpinski", figurazione già nota nei primi pavimenti precosmateschi.
Il colore e la forma geometrica antiquata del pattern, insieme alla grossolana decorazione delle campiture riconduce questo pezzo ad un'epoca anteriore di almeno mezzo secolo rispetto a quella in cui visse Lorenzo e Iacopo. Un'epoca in cui esistevano ancora solo i pavimenti precosmateschi prima che fossero manomessi, restaurati, migliorati e decorati, come si vede in molti dei pavimenti della basiliche romane, dagli stessi maestri Cosmati incaricati a tal fine ad iniziare dagli ultimi decenni del XII secolo. E' probabile che la lastra sia originale. Lo stato conservativo del marmo e delle tessere lo dimostrerebbero, ma ancora di più lo si evince dal fatto che le tessere piccole triangolari verdi e bianche conservano quasi intatta una perfetta simmetria dei colori che viene a mancare solo in tre ritocchi in cui sono state sostituite tre di esse introducendo il colore rosso.

Tra le altre piccole opere, sono da ricordare il dossale del primo altare citato da Hutton, ma qui si tratta solo del reimpiego di un tondo di porfido verde; di alcune colonnine tortili alcune delle quali erano a sostegno dell'antico arco trilobato cosmatesco che decorava il primo altare e, infine, ma non meno importante, il quasi assillante richiamo all'arte cosmatesca profuso nelle decorazioni dei numerosi affreschi presenti nel Sacro Speco.
Si va dalle raffigurazioni di singoli tondi di porfido alle antiquate forme dei primitivi quinconce precosmateschi, e poi stelle esagonali, fasce decorative come quelle utilizzate per gli altari e i pulpiti; stelle ottagonali e motivi geometrici con triangoli e *ad quadratum.* Scendendo la Scala Santa si percepisce un continuo richiamo all'arte cosmatesca nei numerosi reperti ricostruiti che abbiamo visto e dalle continue decorazioni degli affreschi. Anche la scuola di Giotto presenta questa caratteristica dei continui richiami all'arte dei Cosmati, ma di questo parleremo in un nuovo lavoro appositamente dedicato.

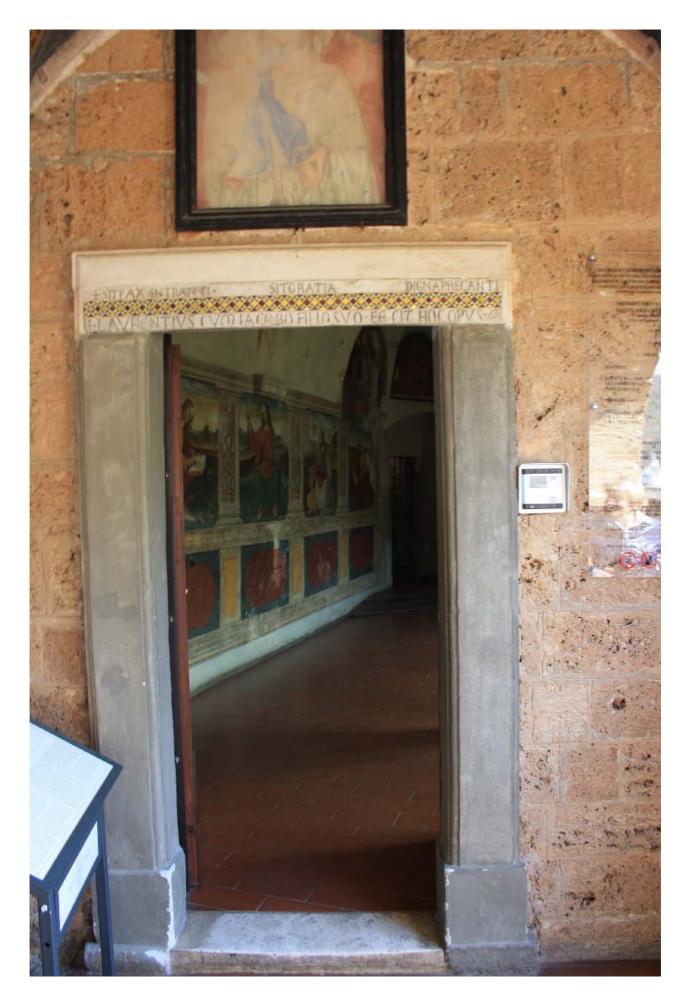
1-2. La croce cosmatesca murata sul primo ingresso.

3-4. L’architrave con l’iscrizione di Lorenzo e Iacopo.

5-6-7 Dettagli dell’architrave e del simbolo alla fine dell’iscrizione.

Il simbolo che viene riconosciuto come decorazione vegetale e che invece sembrerebbe una sorta di marchio di fabbrica con alcune lettere del nome Jacobus.

Sotto: il portale con l’architrave in una visione d’insieme.

+ SIT PAX INTRANTI · SIT GRATIA DIGNA PRECANTI
+ LAVRENTIVS CVM IACOBO FILIO SVO · FECIT HOC OPVS

8. La lastra con “l’elica cosmatesca” murata su un ingresso secondario del Sacro Speco

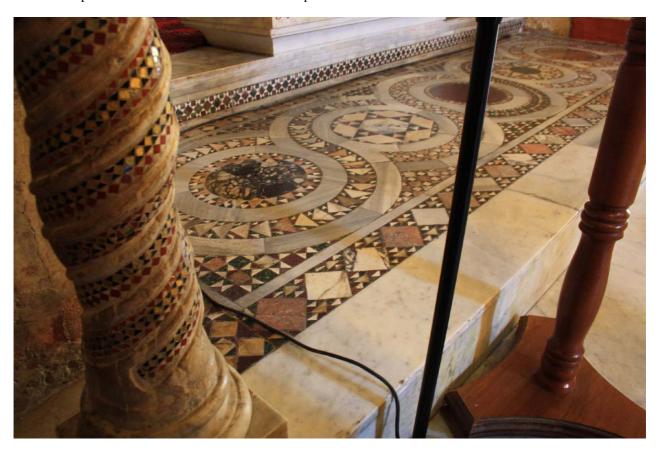
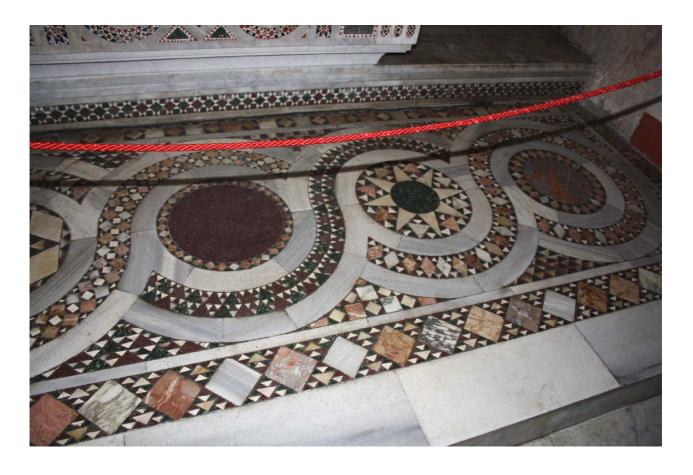
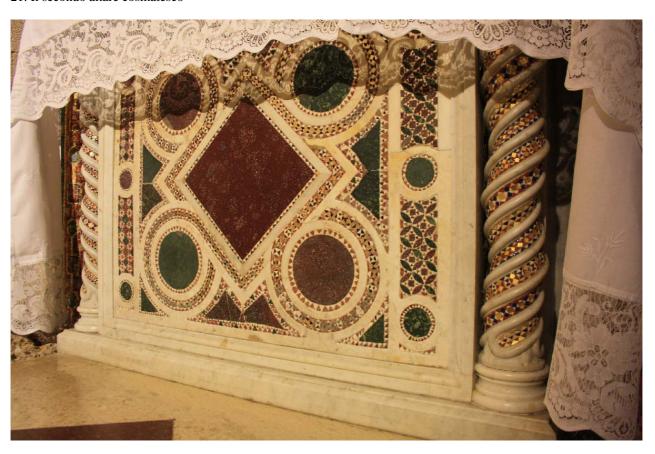
9. Una visione d’insieme del pavimento della chiesa superiore del Sacro Speco. Si nota in basso il motivo *ad cubum* che reimpiega parte delle tessere antiche.

10. La grande stella ottagonale centrale del pavimento.

11-12 Un dettaglio delle campiture tra le punte della stella che vede un largo reimpiego di tessere triangolari antiche.

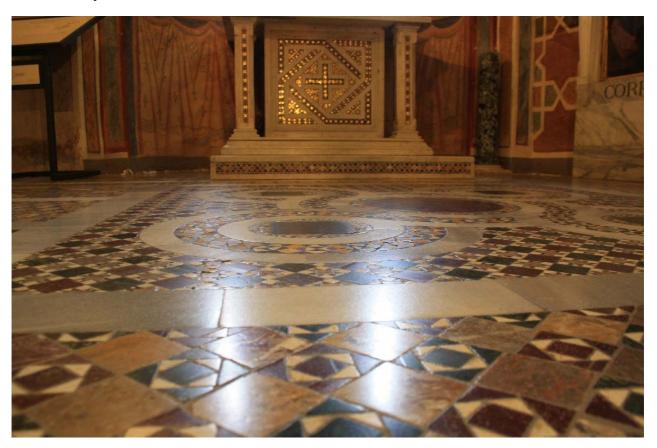
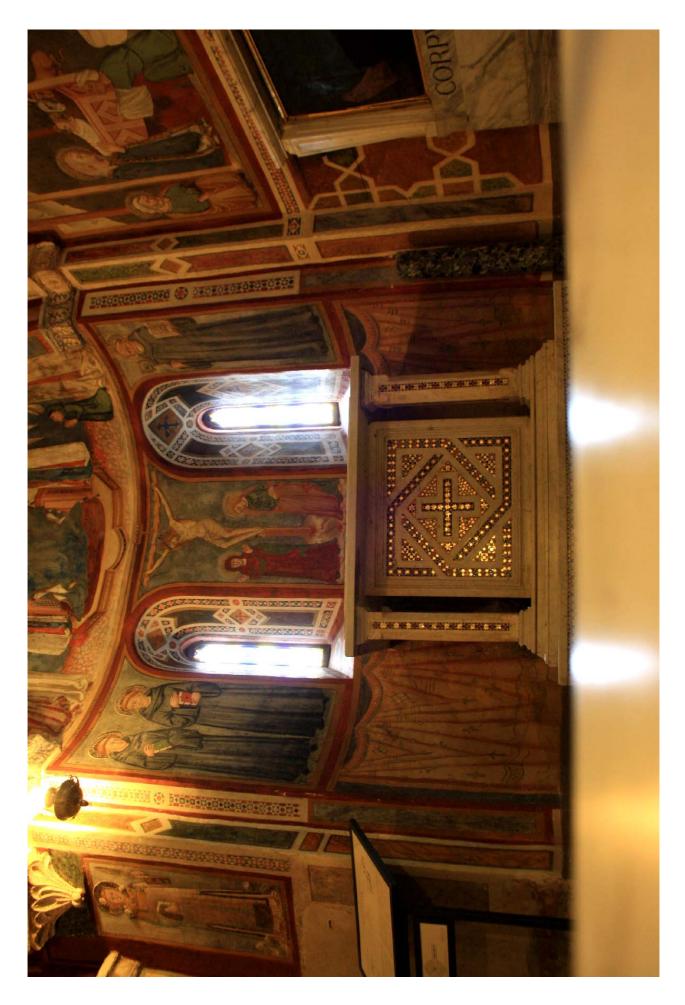
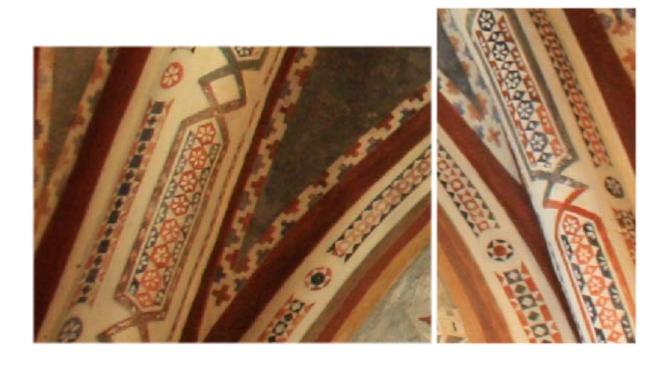
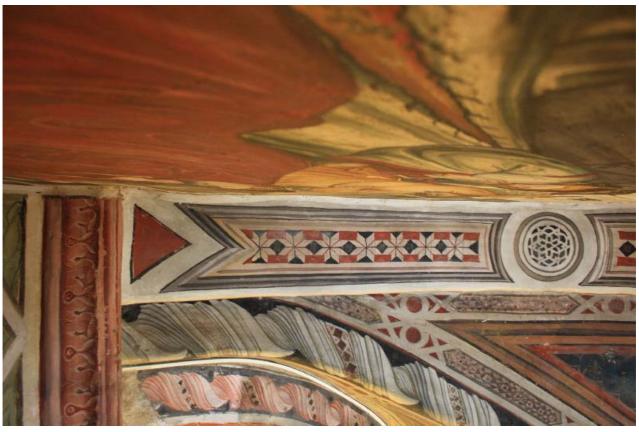
13-14-15. L’affresco che raffigura Papa Innocenzo III, San Benedetto e l’abate Romano.

16-17. Il primo altare cosmatesco. Si nota anche il dossale del trono con il tondo di porfido.

18-19-20. Il pavimento cosmatesco ricostruito sotto il primo altare.

21. Il secondo altare cosmatesco

22-23. Il pavimento cosmatesco ricostruito sotto il secondo altare. Sono tre quinconce concatenati.

24-25. Il terzo altare e pavimento cosmatesco nella Scala Santa.

26. L’altare cosmatesco

27. Veduta del pavimento e dell’altare

28 (sotto). Una veduta che mostra l’effetto delle “Luminarie della fede” nell’arte cosmatesca.

29-38. Decorazioni cosmatesche raffigurate negli affreschi del Sacro Speco.

39. Veduta esterna del Sacro Speco

SUBIACO
MONASTERO DI SANTA SCOLASTICA

Chiostro Cosmatesco e reperti.

In un cenobio benedettino di tale importanza non poteva mancare l'opera dei *magistri romani*. Cronologicamente si ha quasi la certezza che i lavori siano stati realizzati negli anni immediatamente successivi, forse a più riprese per un lungo arco di tempo che copre circa un decennio, ai primi incarichi commissionati sempre dal papa Innocenzo III. Anche qui abbiamo addirittura due firme dei maestri, di più maestri della bottega di Lorenzo: una di Iacopo e l'altra dei due figli Cosma e Luca, tutte per i lavori del chiostro poi denominato "cosmatesco".
Così anche in questo caso, visto che non ne parla nessuno, ci domandiamo: è possibile che Iacopo, Cosma e Luca abbiano lavorato per anni in questo luogo senza produrre nulla per abbellire la chiesa medievale? Nessuno potrebbe rispondere a questa domanda se non le poche testimonianze stesse che ci parlano certamente di lavori riguardanti gli arredi della chiesa che un tempo dovevano essere sontuosi. E come pensare che essa non fosse anche dotata di un adeguato pavimento cosmatesco?
Le vicende architettoniche dell'intero complesso di edifici sono talmente tante e poco dettagliate dalle cronache storiche che ci è impossibile poter dire qualcosa di preciso di come doveva essere la situazione delle opere cosmatesche nel primo decennio del XIII secolo.
Allo stato attuale, nel giro della guida turistica di turno, viene presentato con un certo orgoglio il "chiostro cosmatesco", ma si snobbano totalmente alcuni reperti molto significativi dell'operato dei Cosmati in quel luogo. Essi vengono ignorati, nonostante si trovino sotto i colonnati del chiostro stesso!
Lasciando da parte le vicende costruttive del monastero, per le quali il lettore può documentarsi facilmente già in internet e sulla vasta bibliografia prodotta nei secoli, diremo solo che il luogo è stato dotato nel tempo di tre chiostri: uno cosmatesco, uno gotico e uno rinascimentale, come per far fronte alle mode architettoniche che andavano cambiando. Il chiostro di nostro interesse, che confina a nord con la chiesa, ha la strana forma di un quadrilatero irregolare con i quattro lati che hanno misure diverse tra loro. Su ogni lato furono realizzate una serie di piccole arcate sorrette da colonnine di diversa tipologia, con capitelli a motivi vegetali. Per una dettagliata descrizione architettonica del chiostro si può leggere il competente lavoro di Luca Creti, citato in precedenza, alle pagg. 95-106.

Le due iscrizioni con le firme degli artisti si trovano una sull'archivolto dell'ingresso sul lato meridionale, l'altra sul fregio del lato ovest e recitano:

† MAGISTER IACOBVS ROMAN' FECIT HOC OP

† COSMAS • ET FILII • LUC • ET IAC • ALT • ROMANI CIVES • IN MARMORIS ARTE PERITI • HOC OPUS EXPLERVT ABBIS TPE LANDI

dove mancano gli accenti di abbreviazione, ma l'iscrizione è quella. Secondo gli studiosi, queste firme dimostrano che il chiostro cosmatesco è il risultato di due distinte campagne di lavori in cui si distinsero artisti diversi, sebbene appartenenti alla stessa famiglia. Se ciò è verosimile, è invece frutto di sole ipotesi e congetture, l'attribuzione delle singole parti del chiostro. Creti suggerisce che a realizzare il solo lato meridionale sia stato Iacopo da solo, ma avendolo lasciato incompiuto, esso fu terminato dai figli Cosma e Luca e dal figlio di Cosma, Iacopo II, con qualche decennio di ritardo. Le date *ante quem* e *post quem* proposte da Creti per il periodo ipotizzato di lavoro di Iacopo al chiostro di Subiaco, comprendono il periodo che va dal 1202 al 1210, considerando anche che egli presumibilmente si recò a Ferentino per realizzare il pavimento della cattedrale attorno al 1204-1205, che nel 1205 si trovava a Roma per realizzare il portale della chiesa di San

Saba sull'Aventino e nel 1210 lo sappiamo impegnato a Civita Castellana. E' da credere che nel 1216, anno in cui morirono sia l'abate Romano che il papa Innocenzo III, si decretò in modo naturale il completamento ed abbandono dei lavori relativi al complesso religioso di Subiaco, mentre Lorenzo doveva essere deceduto da tempo, forse già dai primi anni del Duecento, quando Iacopo iniziò a lavorare da solo.
E' facile notare che, diversamente dai chiostri romani di San Giovanni in Laterano e San Paolo fuori le mura, realizzati dai Vassalletto, questo di Subiaco non mostra decorazioni policrome mediante l'uso di tessere di paste vitree. "*Questa sobrietà* – scrive Creti – *può essere scaturita da specifiche direttive impartite dalla committenza, attenta a non creare motivi di distrazione per i monaci dalle loro quotidiane attività spirituali…La sensazione di austerità del manufatto sublacense risulta tuttavia mitigata dalla ricchezza ornamentale delle colonnine: non potendo ricorrere agli straordinari effetti di luce e di colore consentiti dall'uso delle tessere musive policrome, oltre che alla qualità dell'architettura…Iacopo si affida alla suggestione visiva della decorazione scultorea*".
A ciò si deve aggiungere che anche nel monastero benedettino di Montecassino esistono decine di colonnine di varia tipologia già risalenti all'epoca dell'abate Desiderio, come anche di epoca posteriore, certamente associabili al tempo dell'arte dei Cosmati e che rispettano appieno questa "sobrietà", come fosse una regola generalizzata dell'ordine benedettino per il quale i Cosmati maggiormente furono chiamati a realizzare le loro opere.

L'analisi degli studiosi che si sono occupati del chiostro cosmatesco di Santa Scolastica, insieme ad una rara fonte storica, ha rivelato alcuni dettagli cronologici e stilistici molto importanti che altrimenti sarebbero potuti rimanere se non sconosciuti almeno in dubbio. Essi sono stati recentemente sintetizzati con maestria da Enrico Bassan nel citato volume *Itinerari Cosmateschi*. Nel Chronicon Sublacense, esiste un piccolo riferimento che mette in relazione l'abate Lando (abate dell'abbazia dal 1227 al 1243) con la ricostruzione "quasi de novo" del chiostro, indicandoci anche che le risorse lapidee per completare lo stesso furono estratte dal materiale di spoglio della vicina chiesa di San Clemente. Questo dettaglio fu già esplicitato da Gustavo Giovannoni[1] nel 1904 e da allora nulla di nuovo si è potuto aggiungere a quanto giù conosciuto. Il lato sud del chiostro fu interamente realizzato da Jacopo con una accuratezza di esecuzione non riscontrabile nei lavori successivi da parte dei figli, forse perché egli realizzò il progetto e il materiale occorrente nelle sue officine romane per poi trasportarli a Subiaco e montarli insieme secondo una specifica numerazione dei singoli pezzi; gli altri lati del chiostro furono realizzati da Cosma e i figli Iacopo *alter* e Luca "*rilavorando il marmo di Carrara* - scrive Bassan - *estratto come materiale di spoglio dalla chiesa di S. Clemente che a sua volta lo reimpiegava dalla distrutta villa di Nerone sorta nei pressi dell'Aniene. In questa seconda fase è evidente un tipo di lavorazione più sommaria, nella quale sia il disegno d'insieme, sia singole soluzioni decorative rivelano frequenti incertezze e approssimazioni, frutto di una esecuzione condotta in maniera relativamente rapida, benché guidata con maestria, e direttamente in loco…*". Non sappiamo quando Jacopo sia morto, ma dopo il 1210 è probabile che avesse smesso di lavorare per avanzata età e potrebbe essere che egli fosse morto poco prima che il figlio e i nipoti ricevessero l'incarico di completare il chiostro. Si capirebbe allora anche uno stato d'animo, da parte degli artisti profondamente scosso dalla scomparsa del grande maestro marmorario, che avrebbe potuto influenzare negativamente l'ispirazione degli artisti nei lavori di completamento del chiostro.

[1] G. Giovannoni, "*L'architettura*" in P. Egidi, G. Giovannoni, F. Hermanin, *I Monasteri di Subiaco*, I-II, Roma, 1904, pp. 261-403.

1. Veduta generale del chiostro cosmatesco con il pozzo al centro e la pavimentazione entrambe opere ricostruite.

2-3-4. Archivolto sul fronte meridionale con la firma di Iacopo.

5-6-7-8-9-10. La firma dei maestri Cosma e i figli Luca e Iacopo sul fregio del lato ovest del chiostro.

+COSMAS · ET FILII · LVC ·

EIAC · ALT · ROMANI CIVES ·

11-12. Due immagini del chiostro cosmatesco.

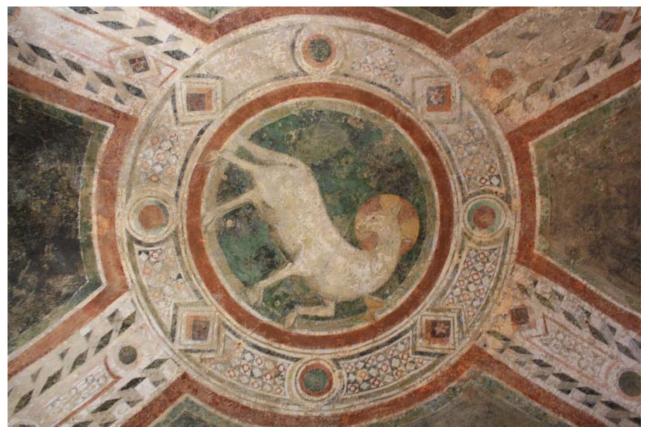
I REPERTI e altre tracce.

Come nel Sacro Speco, anche nel monastero di Santa Scolastica sopravvivono alcuni importanti reperti che testimoniano senza dubbio un passato ricco di opere cosmatesche per l'antica chiesa medievale, prima che questa fosse completamente trasformata dalle vicende storiche.
Tre di questi reperti testimoniano la presenza di un arredo religioso costituito da transenne presbiteriali e forse un pulpito che reimpiegava anche lastre longobarde, come spesso avveniva in quel tempo.
Poi si annoverano alcuni importanti frammenti decorativi appartenenti certamente ad un trono di grandi dimensioni.
Infine, come già visto per la chiesa del Sacro Speco, numerose tracce dell'arte cosmatesca sono presenti nei rimanenti affreschi che decorano le volte dei due chiostri, quello gotico e quello dei Cosmati.

13. Pilastrino o cornicione di transenna con decorazione musiva di tessere di paste vitree quadrate con prevalenza di colori rosso e verde. Ritoccata da antichi restauri e manomissioni.

14. Frammenti di pluteo forse appartenente ad un pulpito. Si nota la decorazione con tessere triangolari rosse, verdi e bianche; frammenti di due angolari di porfido verde antico.

15-16-17-18-19. Frammenti di decorazione cosmatesca originale con motivi a stelle a quattro punte ottenute da tessere di porfido verde a losanga disposte di punta. Campitura centrale con quadrati rossi e spazi triangolari scomposti in elementi minori. Lo stile è tipicamente di Cosma. Sono andate perdute le decorazioni nelle fasce frontali dove si vedono solo alcuni piccoli tondi di porfido verde.

20-21-22. Tracce di decorazione cosmatesca negli affreschi.

ANTICOLI CORRADO
Chiesa di San Pietro

Sono venuto a conoscenza di una traccia cosmatesca nella chiesa medievale di San Pietro, nel caratteristico borgo di Anticoli Corrado, dal testo di Dorothy Glass, *Studies on Cosmatesque Pavements*, del 1980. Come la studiosa ne sia venuta a conoscenza non è dato sapere, visto che Edward Hutton non ne accenna nel suo libro *The Cosmati*, del 1950, a cui Glass si è pure ispirata. Probabilmente, stando alla sua bibliografia, ne ha trovato notizia in C.G. Paoluzzi *Anticoli Corrado*, Roma, II, 1924, 223. Ad ogni modo, partiamo da quanto la studiosa scrive relativamente alla porzione di pavimento cosmatesco che effettivamente si trova nella chiesa di San Pietro: "*La presenza dei Cosmati in San Pietro non è documentata, ma, oggi, rimangono alcuni resti di un pavimento cosmatesco approssimativamente al centro della chiesa. Le ruote che formano il quincux sono abbastanza piccole e mancano i dischi porfiretici al loro centro, se mai sono esistiti. La scarsità dei resti non permette di suggerire una data per il pavimento*".
Questo è tutto quanto scrisse Glass sui resti cosmateschi di San Pietro ad Anticoli Corrado, prima del 1980.
Alle impressioni di Glass, possiamo aggiungere quanto segue.
Il *quincux* si trova più vicino all'ingresso della chiesa che non nella parte mediana. Esso è di tipo precosmatesco nei suoi lineamenti ed è assolutamente sovradimensionato rispetto alle caratteristiche della chiesa, ma ciò non deve preoccupare perché anche in San Benedetto in Piscinula, a Roma, chiesa più o meno avente le stesse dimensioni di questa di Anticoli Corrado, ci sono quinconce di grandi dimensioni.
L'osservazione delle caratteristiche presentate dal *quincux* di San Pietro, porta a pensare che esso sia il risultato di un rifacimento, ovvero di una ricostruzione completa in cui sono visibilmente reimpiegate porzioni di tessere antiche mescolate ad una larga parte di tessere meno antiche e moderne. E' ovvio che il manufatto ha subito diversi e notevoli manomissioni nel corso dei secoli. Per esempio, le tessere esagonali grigie presenti in una delle campiture, sono tute moderne, intervallate però da tessere più piccole, quadrate e triangolari, verdi e rosse, presumibilmente originali. I quadratini bianchi sono tutti moderni. Dei listelli di marmo che formano le annodature del quinconce, solo alcuni frammenti sono visibilmente originali, gli altri sono stati realizzati al tempo in cui fu introdotto questo pezzo di pavimento cosmatesco in un rifacimento generale del pavimento della chiesa, probabilmente nel XVIII secolo, come spesso si legge nella storia di questi monumenti. I tondi centrali, dove un tempo dovevano essere le piccole *rotae* porfiretiche, come arguito da Glass, sono stati sostituiti con volgari tondi di marmo bianco e le decorazioni delle fasce circolari sono solo adattate al reimpiego di parte delle tessere originali. Nella seconda fascia circolare, con motivo cosmatesco ad esagoni verdi e rossi intrecciati, si vedono chiaramente ampie zone di reimpiego del materiale originale con altrettante rifatte nuove. E così in tutto il *quincux*, è un continuo alternarsi di tessere antiche e di altre impiegate nei diversi restauri fino ai giorni nostri. Si potrebbe dire che questa porzione di pavimento sia stata realizzata con la volontà di abbellire il pavimento della chiesa utilizzando una piccola porzione di materiale antico proveniente da un'altra area geografica.
Una conferma che il *quincux* non sia stato realizzato originariamente nella chiesa di San Pietro arriva anche dall'osservazione delle altre rimanenti tracce cosmatesche, costituite dalle decorazioni che si vedono sul fronte della piccola recinzione presbiteriale.
Nella parte destra, vi sono quattro riquadri di cui due piccoli ai lati e uno centrale più grande con una lastra rettangolare verticale a sinistra; nel braccio sinistro della transenna vi sono tre lastre marmoree, due quadrate e una centrale rettangolare, dello stesso delle altre precedenti.
La totale disomogeneità, la mancanza di un disegno unitario e la superficialità con cui il lavoro è stato eseguito suggerisce immediatamente che si tratta di una ricostruzione molto approssimativa che reimpiega ancora una volta parte del materiale antico. Il tutto, quindi, sembra che sia stato trasportato in questa chiesa da un altro luogo per adornarla quando furono eseguiti dei cambiamenti sostanziali.

Fig. 1

Nella fig. 1, si vede una rara immagine[1] di come si presentava il *quincux* prima della sua pulitura durante gli ultimi restauri del 2008. Come si vede, l'uso di materiale moderno e il reimpiego di tessere antiche risale a restauri ancora antecedenti. Probabilmente il manufatto si presentava così fin da quando è stato rimaneggiato attorno al XVIII o XIX secolo.

Non potendo chiamare in causa fonti storiche che possano illuminarci sull'origine di questa porzione pavimentale, baso ora la mia ipotesi su una congettura che mi sembra abbastanza verosimile, suffragata in parte dalla cronologia e dalle vicende storiche e in parte dall'osservazione visuale e dall'analisi dell'opera.

Anticoli Corrado si trova a pochi chilometri a nord-ovest dal complesso religioso dei monasteri benedettini di Subiaco. Ma non è questo che ci aiuta nella nostra indagine. Il paese, verso la metà del XV secolo, sotto il Papa Martino V (alias Oddone Colonna) divenne un feudo e possedimento della famiglia del pontefice. Ricerche storiche condotte sul pavimento cosmatesco della chiesa di San Nicola a Genazzano, che vedremo in dettaglio più avanti in questo volume, mi hanno portato a pensare in un primo momento[2] che Martino V, verso la fine del XV secolo, fece smantellare l'antico pavimento cosmatesco presente nel Castello Colonna di Genazzano e diede ordine che una buona parte, verosimilmente la migliore, fosse trasportata a Roma per abbellire la basilica di San Giovanni in Laterano nel corso dei restauri che la interessarono; è probabile che una discreta parte fosse destinata ad abbellire il pavimento della chiesa di San Nicola a Genazzano. Ora, immaginando che il pavimento cosmatesco del castello Colonna di Genazzano fosse un'opera monumentale, è lecito domandarsi se dei piccoli resti non fossero stati destinati anche alla chiesa di San Pietro ad Anticoli Corrado, feudo e residenza di Martino V nello stesso periodo, per abbellirne il pavimento.

Allora, se ciò fosse vero, si dovrebbero trovare delle forti affinità tra le componenti dei tre pavimenti ricostruiti in San Giovanni in Laterano, San Nicola a Genazzano e questo di San Pietro ad Anticoli Corrado. Purtroppo, invece, resta impossibile trovare tali affinità per la completa perdita dei disegni unitari, per il vasto reimpiego del materiale originario mescolato a quello moderno, come in San Giovanni in Laterano e la totale dispersione delle tessere reimpiegate in moduli geometrici di natura diversa dagli originali per i quali esse furono concepite.

Tuttavia, l'ipotesi di derivazione di questo *quincux* di San Pietro dal reimpiego, su iniziativa di papa Martino V, di una esigua parte del materiale originale proveniente dall'antico pavimento cosmatesco della basilica del Laterano, mi sembra la sola risposta in buona parte convincente all'impossibile dilemma della sua origine. Così anche la datazione è ricavabile, una volta che si accetta quella della fine del XII secolo per il distrutto pavimento della basilica romana.

[1] Immagine tratta da http://europaconcorsi.com/projects/79415-Chiesa-di-S-Pietro

[2] In realtà quando descriverò il pavimento di S. Nicola a Genazzano, tale ipotesi cade e sarà sostituita con una più realistica.

Le decorazioni a forma di croce patente musiva, attorno ai piccoli tondi, devono essere state ideate da chi ha ricostruito il quinconce, ma non possono essere originali, sia per il materiale impiegato che per l'inusuale forma del disegno.

In questa ruota tutti i raccordi marmorei dei cerchi sembrano essere originali

Anche in quella centrale, la maggior parte dei raccordi marmorei è originale, mentre i motivi geometrici sono formati da tessere antiche e moderne. La forma dei raccordi ad Y tra le girali sembra appartenere ad un periodo di transizione piuttosto vicino a quello cosmatesco del XIII secolo.

Dettaglio delle fasce circolari che circondano la ruota centrale del *quincux*. I frammenti marmorei che delimitano le decorazioni, probabilmente quelli più ingialliti dal tempo, sono originali, gli altri appartengono ad antichi restauri. Si notano i punti in cui il manufatto conserva qualche originalità nella decorazione centrale degli esagoni inscritti, mentre a destra e a sinistra sono completati in modo diverso.

Resti di tessere lapidee e lastre porfiretiche reimpiegate come decorazione di transenna presbiteriale.

La natura della lastra e la grandezza, inferiore alla norma, dei listelli marmorei che fanno da perimetro alle decorazioni, suggerisce che essa non poteva essere impiegata in una pavimentazione, bensì più appropriatamente in una recinzione presbiteriale, sebbene i motivi che ivi si vedono si trovino, in un formato di dimensioni maggiorate, in alcuni pavimenti precosmateschi delle basiliche romane. In virtù del fatto che la geometria dei disegni lascia molto a desiderare, sono propenso a credere che il tutto sia frutto di una ricostruzione arbitraria da parte di manovalanza non propriamente associabile alla gloriosa arte dei Cosmati.

Le tre lastre di porfido rosso poste sul lato destro della transenna sul presbiterio rialzato.

TIVOLI
Pavimenti cosmateschi originali e reperti erratici

Anche Tivoli si è rivelata una città ricca di sorprese nel mio itinerario turistico-cosmatesco. E che non sia stata ancora ben esplorata da questo punto di vista, lo dimostra il brevissimo paragrafo che Enrico Bassan pubblica nei suoi "Itinerari Cosmateschi" del 2006. Solo undici righe per sintetizzare l'opinione in merito di due autori che ci hanno preceduto in queste analisi, De Vita, nel 1951 e la ben più famosa Dorothy Glass, nel 1980. Ma è evidente che molti autori moderni non devono aver avuto modo di visitare minuziosamente la città perché altrimenti avrebbero realizzato che, in realtà, essa è ricca di spunti, come d'altra parte c'era da aspettarselo in un zona geografica così ricca di storia.
In realtà è già abbastanza strano che non si sia tenuto conto dell'elenco delle opere cosmatesche stilate prima del 1950 da Edward Hutton e pubblicate nel suo libro *The Cosmati*. In effetti, Hutton offre il seguente elenco per Tivoli che dimostra quanto le testimonianze cosmatesche in quella città non fossero poi proprio così scarse come potrebbe sembrare in un primo momento:

Duomo: Frammenti di pavimento, campanile; S. Michele: campanile; S. Maria Maggiore: frammenti di pavimento, altare nella navata laterale, due colonnine tortili; S. Silvestro: frammenti di pavimento; S. Pietro: frammenti di pavimento; S. Andrea: frammenti.

Come era già evidente dai tempi di Hutton, in Tivoli non c'era solo la chiesa di San Pietro che conservava una bella testimonianza di pavimento cosmatesco.

La cattedrale di San Lorenzo

La prima domanda che si può porre, ricordando le opere in massima parte intere dei pavimenti delle cattedrali di Ferentino, Anagni, Terracina ed altre, è come mai in quel di Tivoli esistono tante e diverse tracce di pavimenti cosmateschi e frammenti di arredi liturgici che potremmo definire, senza grande rischio di sbagliare, "erratici"? Come cercare di individuare e distinguere i resti di impianti pavimentali cosmateschi originali da quelli che potrebbero essere ivi stati trasportati da altri luoghi?
Da una sommaria analisi delle fonti storiche documentali che descrivono la città di Tivoli, si evince con certezza che avendo a disposizione una grande ricchezza di fonti lapidee primarie a pochi passi di distanza, come le ville romane, i lastricati di porfido che adornavano queste finirono inesorabilmente per essere smontati e reimpiegati per abbellire e decorare le numerose chiese medievali della città. Di questo ne troviamo diverse conferma in un libro dell'Ottocento[1].
Di quali chiese si tratta? Di Filippo cita Ligorio il quale era un noto architetto napoletano nato a Napoli nel 1513 e morto a Ferrara nel 1583 ed progettista della Villa d'Este di Tivoli. Fonte autorevole, quindi, che dimostra operazioni di reimpiego del materiale porfiretico tratto dalle ville circostanti, in alcune chiese di Tivoli attorno alla metà del XVI secolo.
Tuttavia, la mia opinione è che il fulcro delle operazioni cosmatesche in Tivoli si ebbe nelle oscure vicende di ristrutturazione, ampliamento, e forse riedificazione della chiesa cattedrale di San Lorenzo, che le cronache dicono essere avvenute tra la fine dell' XI e gli inizi del XII secolo, Poi sembra che essa sia stata di nuovo ricostruita, forse in seguito alle distruzioni dovute a guerre ed eventi calamitosi, forse verso la metà del XII secolo, quando a Roma venivano consacrate tutte le maggiori chiese romaniche. E' ovvio quindi supporre che la chiesa fosse dotata, come quelle romane, di un bel pavimento precosmatesco. La storia della chiesa romanica è avvolta da una nebbia oscura che nulla ci dice proprio degli anni che più ci interessano. Ad ogni modo, io credo che dalla fine del XII secolo l'edificio fu interessato da una sostanziale campagna decorativa in

[1] Di Filippo A. Sebastiani, scriveva nel suo *Viaggio a Tivoli* nel 1825, pag. 261: "*Questa fabrica grandiosa si chiamavasi volgarmente il Tempio degli Stoici, e Ligorio ci dice che, negli angoli vi erano colonne, e che il pavimento era lastricato di porfidi, e di altre pietre, che furono tolte per adornare alcune chiese di Tivoli*".

cui l’arte cosmatesca venne espressa in tutta la sua grandezza. Così ci fanno capire almeno le rare testimonianza storiche che accennano alla grandiosità degli antichi arredi della chiesa:

Francesco Martio, Michele Giustiniani, Historia ampliata di Tivoli, Roma, 1695, pag. 56
“Il pavimento della chiesa era di finissimi marmi diversamente colorati, e con ingegnoso lavoro intersiato, in cui le varie figure di Mosaico venivano stimate pretiose”.

Giovanni C. Crocchiante, L’istoria delle chiese della città di Tivoli, 1726, pag. 13
“E fin da quel tempo vi costrussero un pavimento di finissimi diversi marmi, e con ingegnoso lavoro intersicato, e le figure per esso sparse con gran maestria, e delicatezza, lo rendevano al sommo vago; se pure esso non era il pavimento dell’antico Tempio di Ercole”.

Francesco Bulgarini, Notizie storiche antiquarie… 1848, pag. 62.
“*Nel mezzo del presbiterio ergevasi il tabernacolo con quattro colonne, sul prospetto del quale era a musaico la Madonna, S. Lorenzo ed Alessandro Papa, contenente nel centro il ciborio di marmo intagliato. Il pavimento era di fini e varii marmi, lavorato e tramezzato di varie figure di fino musaico*”.

Come si rende evidente dalle fonti storiche, la chiesa cattedrale di San Lorenzo fu il primo edificio di Tivoli ad essere adornato di opere nello stile cosmatesco, sebbene, come si è visto, esse appartengano in modo evidente a un’epoca più propriamente da definire precosmatesca.
Tali opere, con tutto il pavimento, arrivarono al 1581 in uno stato di competo abbandono e degrado, come si evince dall’unica e rara descrizione ricavata dalla visita nello stesso anno del Vescovo di Faenza, Annibale Grassi: “…*habet tres magnas naves, mediam caeteris majorem, habet pavimentum ex tabulis marmoreis vermiculatis constructum vetus tum tamen, et ab vetustatem in pluribus locis devastatum…*”.
Gran parte delle chiese più importanti di Tivoli furono edificate in tempi antichi, distrutte e riedificate nel medioevo tra il XII e il XIII secolo per essere poi devastate, rimaneggiate e trasformate nell’epoca barocca. Ora, per quanto riguarda i resti rimanenti dei pavimenti cosmateschi di alcune delle chiese della città, si possono pensare due ipotesi: la prima è che essi siano in realtà i resti dell’antico pavimento della chiesa cattedrale smantellato ed utilizzato per abbellire alcune delle chiese di Tivoli (come peraltro già creduto per il reimpiego dei materiali porfiretici proveniente dalle ville romane); la seconda ipotesi, invece, ammette che tali resti rappresentano realmente ciò che è riuscito a conservarsi fino ad oggi dall’antichità.

La Chiesa di San Pietro

La testimonianza storica più importante per il pavimento di questa chiesa è data da Giovanni Crocchiante nell’opera citata sopra in cui a pag. 110 scriveva (nel 1726):
“*Tutto il pavimento è rabescato vagamente di bellissimo mosaico di porfido, di giallo, di verde antico, di alabastro orientale e di altri mischi; e il pavimento delle navate è lavorato tutto di quadretti di marmi finissimi; e benché l’uno, e l’altro pavimento in gran parte sia restato dal tempo consumato, non per questo gli toglie punto la primiera bellezza*”.
Non vi è dubbio quindi che il pavimento della chiesa di San Pietro alla Carità è originario di quel luogo e non ivi trasportato da qualche altra parte della città.
Ancora intero il litostrato doveva essere nel 1864 quando Stanislaus Melchiorri lo descriveva nelle sue *Memorie storiche* (pag.16): “*Il pavimento di mosaico fornito a pietre colorate stendesi per lo intero piano della basilica*”. L’autore parla al presente, quindi nel 1864 egli vedeva l’intera superficie pavimentale estendersi non solo nella navata principale ma anche a quelle laterali.
Negli anni successivi gli eventi calamitosi e i restauri, specie quello del 1951 che seguì i bombardamenti a cui l’edificio fu sottoposto, dovettero trasformare la *facies* della chiesa nell’aspetto in cui oggi la vediamo.

Al centro della navata principale fa bella mostra di se il grande quinconce di stile e concezione assolutamente precosmatesca, cioè riferibile solo al XII secolo, più probabilmente agli ultimi decenni.

Il grande Quincux di San Pietro

In seguito ai bombardamenti del secondo conflitto mondiale, la chiesa di San Pietro è stata interessata da restauri radicali che hanno permesso di togliere buona parte del "velo barocco" che copriva le antiche strutture romaniche e riportando alla luce, così, alcuni elementi medievali come la *fenestella confessionis*, mentre dell'antico pavimento cosmatesco, datato dai citati De Vita e Glass del XII o del XIII secolo, si è conservato solo il grande quinconce che si trova al centro della navata di cui Bassan scrive, riprendendo il testo della Glass: "*Del pavimento resta al centro la larga quinconce, ampiamente rimarginata, come sembrano indicare alcune anomalie: le dimensioni troppo piccole del disco centrale e la compensazione prodotta da riempimenti in opera tessellata, insoliti in questa parte della composizione, con motivi ripresi probabilmente dalle partizioni rettilinee, adattati all'andamento curvilineo del settore*".

In seguito al mio sopralluogo e all'analisi delle immagini, le mie considerazioni sono le seguenti:
1) Il pavimento è frutto di una ricostruzione o di un restauro che nel tempo ha previsto una commistione di elementi antichi e moderni, specie per quanto riguarda l'assemblamento delle fasce curvilinee di marmo che fanno da perimetro alle decorazioni dei dischi e di altre parti del quinconce.
2) La ricostruzione e i successivi restauri non hanno tenuto conto dell'ordine simmetrico dei colori, mescolando a seconda della necessità di reperire le varie tessere ove esse mancavano, elementi con diversa colorazione.
3) La forma del disegno geometrico del quinconce, le sue dimensioni e lo stile appartengono esclusivamente all'epoca dei pavimenti precosmateschi, presumibilmente quelli realizzati attorno alla metà del XII secolo, pertanto la sua datazione non può essere posdatata al XIII secolo.
4) Nei quinconce precosmateschi i dischi centrali non dovevano essere necessariamente enormi rispetto alle ruote dei dischi esterni. Sebbene in questo caso il disco sia evidentemente troppo piccolo perché probabilmente uno maggiore fu sostituito con l'attuale decorazione centrale, le sue proporzioni rientrano nella norma, specie se si considera il caratteristico pattern geometrico che occupa tutta la campitura esterna al disco centrale, che richiama non solo i modi stilistici di molti dei pavimenti cosmateschi del XIII secolo, ma anche l'elegante classicità dei pavimenti romani e bizantini dove quel tipico disegno si riscontra molto spesso.
5) La non corrispondenza simmetrica dei disegni geometrici delle campiture centrali tra i dischi esterni e quello centrale, dimostra che il quinconce è una ricostruzione arbitraria le cui caratteristiche richiamano le tipiche operazioni di smantellamento e ricostruzioni degli antichi pavimenti pre e cosmateschi effettuate a partire dal XVI fino a tutto il XVIII secolo. Da un confronto visuale con altri pavimenti che hanno subito la stessa sorte, si può ipotizzare che la ricostruzione sia avvenuta tra la fine del XVII e i primi decenni del XVIII secolo.

Sulla base di queste considerazioni e da quanto si può vedere allo stato attuale, è molto difficile tentare una ipotesi di attribuzione dell'opera. Non sappiano quanti e quali dei motivi geometrici presenti nel quinconce sono stati ricostruiti reimpiegando le tessere di altre figurazioni simili o forse delle ripartizioni rettangolari delle navate laterali che fino al 1864 dovevano essere ancora presenti, come testimoniava il Melchiorri. Inoltre, non è possibile stabilire sulla base di una ricostruzione arbitraria una possibile attribuzione, anche perché la policromia del manufatto risulta totalmente alterata, mentre abbiamo visto che attraverso l'analisi e la frequenza dell'uso dei colori, in abbinamento alle caratteristiche dei motivi geometrici, era possibile trovare utili affinità allo stile della bottega di Lorenzo, ma in questo caso, seppure si notino spunti cromatici e geometrici (come il giallo qui utilizzato in grande percentuale, come nella tradizione di Tebaldo e

Lorenzo, e alcuni patterns che però sono molto generici ed utilizzati da tutte le scuole di marmorari) appartenenti al suo stile, resta difficile pronunciarsi con qualche certezza.

La ricostruzione del manufatto si nota, inoltre, in alcuni dettagli, come le campiture agli angoli del quinconce (fig. 1) che possono definirsi certamente un “rappezzo” fatto con tessere variamente rotonde e triangoli; dai frammenti marmorei con iscrizioni forse tombali (figg. 2, 7, 10), poste come fasce circolari attorno alle *rotae*, e già questo indica con certezza che il pavimento fu ricostruito prima del XVIII secolo (si veda come confronto il pavimento del presbiterio della basilica di Santa Prassede a Roma che mostra le stesse caratteristiche); infine dal tipico modo in cui si presenta l’assemblaggio del pavimento con fughe di malta vistose ed approssimazioni tecniche inaccettabili per un’opera dei marmorari romani.
Che il pavimento sia “precosmatesco”, lo si può capire, oltre che dallo stile dell’intero quinconce, anche da alcuni patterns che potrebbero definirsi “vetusti” ed inusuali nel repertorio cosmatesco del XIII secolo, come i motivi a zig-zag (figg. 3-10-11) con prevalenza cromatica del giallo, generalmente di stile Laurenziano, come si vedono in profusione nella basilica di San Clemente a Roma; e soprattutto dal motivo “gobbato”, che alterna quadrati uniformi, gialli, rossi e verdi, a tessere “gibbose” (fig. 6). Motivo che si riscontra solo raramente e in alcuni pavimenti precosmateschi più antichi di Roma. Ritornano i moduli a forma di F (figg. 3-4-8-10), che si ritrovano nei pavimenti più antichi, utilizzati come raccordi esterni tra le ruote del quinconce.

Il materiale originale dell’antico pavimento della chiesa di San Pietro a Tivoli, lo si vede reimpiegato nella ricostruzione barocca. E’ facile distinguerlo da elementi aggregati a quel tempo, che per noi oggi sono anche antichi, ma non tanto quanto quelli dell’epoca romanica della chiesa. Generalmente possono essere facilmente identificati nelle numerose tessere frammentarie, tra cui diverse integre, che ricompongono i motivi geometrici. La campitura con motivi a quadretti e triangoli minuti (fig. 8) sembra essere quella realizzata con predominanza di materiale moderno, riscontrabile nelle numerose ed inefficaci tessere quadratiche grigio-bianche. La stessa campitura, presenta un lato (figg. 8 e 4) con delimitazione netta che mostra un diverso disegno geometrico che per qualità tecnica, bellezza e tipologia delle tessere, potrebbe essere quello originale che un tempo copriva l’intera campitura. Il pattern è bellissimo, nonché raro o unico: fiori con quattro petali, spaziati tra loro da una stella a quattro punte. I petali sono realizzati mediante due tessere trapezoidali sagomate ai lati, rosse e verdi, ed un quadratino centrale di colore giallo. Mentre le stelle sono realizzate con tessere triangolari oblunghe bianche e un quadratino verde o rosso al centro.

Le decorazioni delle *rotae* del quinconce (figg. 1-2-3-4) pure mostrano caratteristiche stilistiche totalmente affini a quelle dei primi pavimenti precosmateschi direttamente derivati dal capostipite dell’abbazia di Montecassino. In particolare, trovo in questo di Tivoli, incredibili affinità con le decorazioni delle *rotae* che ho visto nel pavimento dei locali a Nord dell’abbazia di San Vincenzo al Volturno, tanto da far pensare ad una unica scuola di marmorari venuti fuori tutti da quel primo insegnamento istituito nella scuola bizantina dell’abate Desiderio dopo il 1071.
Eppure io vedo in questo quinconce di San Pietro, il sorgere dello stile della bottega di Lorenzo. Questo pavimento potrebbe quindi essere opera del padre Tebaldo il quale, niente di più facile, potrebbe essersi formato insieme ad altri colleghi, come quell’altrettanto famoso eppure sconosciuto *Magister Paulus* che pure nel territorio del *Patrimonium Sancti Petri* diede prova della sua maestria, in quella primitiva scuola di artisti istituita a Cassino dall’abate Desiderio. E’ solo una ipotesi, suffragata però dall’osservazione delle caratteristiche stilistiche del pavimento che sono obiettivamente molto affini alla scuola di Lorenzo di Tebaldo.

Per quanto riguarda il disco interno del quinconce (fig. 9), non è da meravigliarsi se esso viene considerato (come fa Bassan, riprendendo la Glass) una “anomalia”, perché visto solo dal punto di

vista dell’era “cosmatesca”. In realtà, il confronto con altre figurazioni simili suggerisce che il motivo a “rosa di triangoli” che occupa il centro e gran parte del quinconce, perchè risulti un effetto ottico che ne risalti l’importanza visiva e forse il significato intrinseco del pattern, necessita, al contrario, di un disco centrale di piccole proporzioni. In tal modo l’effetto visivo del pattern viene amplificato. La stessa soluzione si ritrova nella ruota del pavimento della basilica di S. Nicola in Myra in Turchia e in quello della basilica di Salamina Kamponopetra in Grecia, entrambi pavimenti bizantini associabili all’arte precosmatesca dell’XI-XII secolo.
Così era quindi stato insegnato alla scuola d’arte istituita da Desiderio nell’abbazia di Montecassino e così si ritrova questa tecnica nel pavimento di S. Pietro alla Carità a Tivoli.
Semmai, l’anomalia, se di questo si tratta, potrebbe essere costituita dal disco piccolo interno che non sembra essere originale, dall’anello marmoreo grigio che lo circonda e dalla minuta decorazione, quasi una sottile collana gialla e nera (fig. 9); mentre la fascia marmorea frammentaria, di giallo antico, sembra essere in parte originale e dovrebbe denotare la vera grandezza del disco centrale, il quale se fosse stato invece grande come per coprire anche tutta la fascia circolare decorativa di losanghe oblunghe disposte a stella, sarebbe forse stato troppo grande, sminuendo l’effetto visivo della rosa di triangoli. Negli altri esempi di questo pattern, non si riscontrano *rotae* che mostrino contemporaneamente i due motivi geometrici, quello dei triangoli più esterno e quello di losanghe nella fascia larga interna la quale, probabilmente è una ricostruzione.
Nelle pagine seguenti, sono mostrati i tre esempi pavimentali, come spiegato nel testo sopra.

Tivoli, chiesa di San Pietro alla Carità

Per concludere sulla chiesa di San Pietro, c'è da dire che esiste un rettangolo pavimentale di cui pare non parli nessuno, che si trova sotto l'altare (fig. 11). E' composto da un riquadro con motivo di listelli posti a zig-zag, poi una larga fascia marmorea bianca apparentemente di epoca barocca, quindi un riquadro che mostra una ruota ancora con motivo a triangoli che richiama quella centrale del precedente quinconce. Il disco di porfido rosso al centro sembra stavolta essere ben proporzionato all'intero disegno. Le campiture esterne sono formate da motivi a triangoli con prevalenza di colore verde e rosso su sfondo bianco. L'ultimo riquadro riprende il motivo a zig-zag. Anche qui si nota un forte uso di tessere di colore giallo, concorde quindi con il resto del pavimento di cui questo lacerto doveva essere parte delle ripartizioni rettangolari laterali, e con le caratteristiche della bottega di Lorenzo. Le fasce marmoree che delimitano le decorazioni sembrano essere tute di fattura barocca o di epoca posteriore.
Infine, si può osservare il dettaglio di un *Agnus Dei* scolpito in rilievo (fig. 13) in un tondo di marmo e decorato con tessere musive.

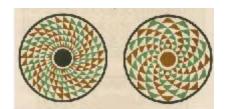
Nota post scriptum:

Quando avevo terminato di scrivere queste pagine, sono venuto in possesso dell'articolo di M. De Vita, *Il restauro della chiesa di San Pietro in Tivoli*, pubblicato nel Bollettino d'Arte del 1951, 36, II, aprile-giugno, pag. 174. Lo scritto è una delusione per chi cercasse finalmente notizie dettagliate del pavimento in quanto l'autore non scrive che due righe a tal proposito, ma almeno pubblica una immagine preziosa che mostra lo stato della *fenestella confessionis* prima dell'intervento di restauro e conferma che la porzione di pavimento sul presbiterio è un avanzo del pavimento cosmatesco venuto alla luce e sistemato in quel luogo dal restauro. Ecco i passi più importanti estratti dall'articolo di De Vita:
"*Solo, verso la navata, erano venuti alla luce, pressoché informi, i resti della* fenestella confessionis *preceduta da un breve spazio pavimentato e incorniciato in marmo, limitato ai lati da muretti decorati a fresco con motivi geometrici, con tutta probabilità del secolo XIII…Al centro della navata maggiore, il disegno dell'ammattonato è stato disposto a larga fascia, comprendente il grande e splendido residuo di pavimento cosmatesco, di cui era dotata la chiesa e di cui altro modesto residuo è conservato presso il presbiterio. Naturalmente tali preziosi elementi, costituiti da pregiati marmi colorati, sono stati attentamente consolidati e restaurati*".
De Vita accenna anche ad alcuni esigui reperti che dimostrano l'esistenza un tempo di ricchi arredi come amboni ed iconostasi, ma per i quali è impossibile definirne la provenienza. In chiesa non ho trovato tali reperti.

La *fenestella confessionis* con parte del pavimento cosmatesco prima del restauro.
Si nota una parte della ruota e la fascia con il motivo di listelli a zig-zag

Grecia, Basilica di Salamina Kamponopetra

Mosaico parietale di Efeso
V sec. d.C.

Basilica di S. Nicola di Myra, Turchia

Ravenna, Duomo

Quest'ultimo disco rappresenta una delle *rotae* del pavimento nei locali a nord dell'abbazia di San Vincenzo al Volturno. Si può vedere che la proporzione tra il disco centrale e la fascia decorativa dei triangoli è molto vicina, se non identica, a quella che dovrebbe essere nel quinconce di San Pietro a Tivoli tra l'ipotetico disco centrale contornato dalla fascia marmorea nera o gialla e la fascia decorativa esterna dei triangoli. Le soluzioni sono diverse, ma il disco centrale piccolo può essere giustificato.

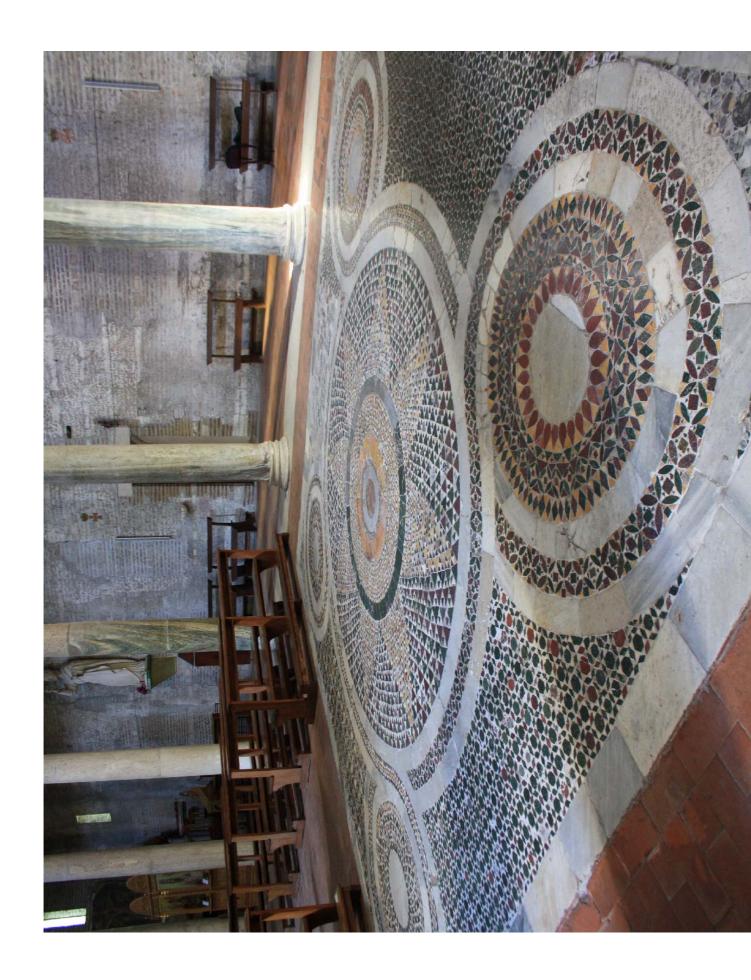



Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5

Fig. 6

Fig. 7

Fig. 8

Fig. 9

Fig. 10

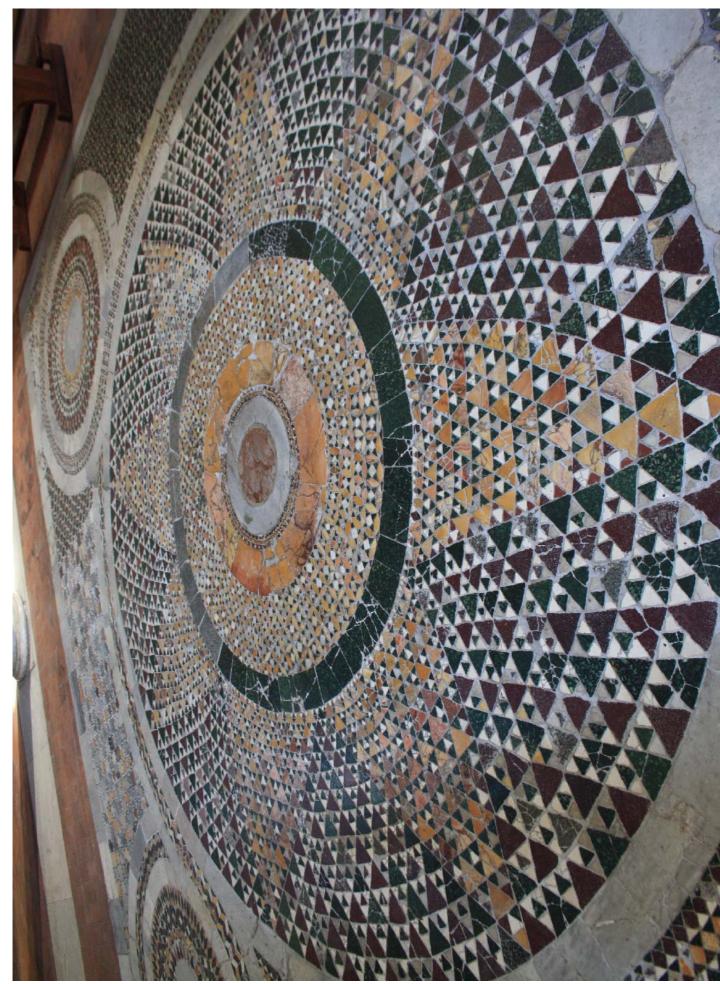



Fig. 11

Fig. 12

Fig. 13

Fig. 14

TIVOLI
Chiesa di San Silvestro

E' difficile credere che una chiesa ritenuta essere fondata da Papa Simplicio (468-483 d.C.) e dedicata a San Silvestro papa, noto per la pagina storica legata all'evento della "donazione di Costantino" con la quale fu incaricato di trasformare le basiliche pagane in cristiane, non sia stata dotata in epoca romanica di adeguato arredo liturgico e pavimentazione cosmatesca, come nella tradizione romana dei secoli XII e XIII. La struttura è stata modificata varie volte, per vari motivi, rendendola da tre navate iniziali ad unica navata nel XVII secolo. Un simile sconvolgimento dovette per forza modificare la *facies* del litostrato originale del quale non abbiamo certezza però se fosse o meno del tipo cosmatesco. I pochissimi resti che si vedono, consistono in alcuni riquadri ricostruiti che si trovano presso la *fenestella confessionis* e che girano intorno all'altare sul presbiterio rialzato.
Il primo è un rettangolo fatto di motivi a quadratini alternati a triangoli, nei colori giallo, verde, rosso e bianco. Poco sopra, si vede una fascia decorativa lunga poco più di mezzo metro e larga circa 15 cm. fatta di triangoli adiacenti per un lato in cui tessere uniformi si alternano a scomposizioni in elementi minori nei stessi colori precedenti.
Presso il fronte dell'altare sul presbiterio vi sono tre riquadri, di cui quello centrale incompleto perché tagliato. Il riquadro di sinistra mostra il pattern a tessere "gibbose" e scomposizioni in triangoli che abbiamo visto nel quinconce di S. Pietro alla Carità. Il riquadro di destra esibisce un motivo a triangoli uniformi e scomposti in elementi minori. Quello centrale è forse la metà di una lastra marmorea più lunga, costituita da un rettangolo centrale di motivi a losanghe oblunghe, triangoli bianchi e quadratini colorati. Esse formano un pattern, molto usuale nella bottega di Lorenzo, che può essere visto come cerchi adiacenti con una stella a quattro punte inscritta. La fascia decorativa esterna è costituita da una fila di quadratini gialli disposti di punta, scanditi da triangoli verdi e bianchi. La tecnica esecutiva di questi reperti suggerisce che essi siano una ricostruzione di tessere provenienti dal pavimento della chiesa di San Pietro alla Carità, mentre la fascia decorativa con la fila di quadratini gialli e parte del pattern a losanghe verdi sembrano mostrare una buona autenticità dell'opera originale. Altre minime tracce si riscontrano in due piccoli tondi formati da tessere triangolari rosse, verdi e gialle, e un disco di porfido rosso centrale, ricostruiti sulla lastra d'ingresso di una porta lungo il muro destro della chiesa.

Fig. 15. Interno della chiesa

Fig. 16. Il pavimento presso la *fenestella confessionis*

Fig. 17 Il pavimento davanti all’altare sul presbiterio

Fig. 18 Il pattern “gibboso”

Fig. 19 Il pattern a triangoli

Fig. 20 La lastra centrale

Figg. 21-22 i due tondi presso la porta laterale nel muro di destra

TIVOLI
Chiesa di Santa Maria Maggiore

Devo dire subito che se si entra prima in San Pietro alla carità, e rimasti impressionati dal grande quinconce nella navata centrale, quando poi si entra nella chiesa di Santa Maria Maggiore, la prima impressione che si ha è quella di vedere la continuazione del pavimento di San Pietro! Sono talmente simili ed affini che risulta quasi impossibile pensare o affermare che si tratti di due pavimenti distinti o, peggio, di opere di artisti o botteghe marmorarie diverse.
L'unica incertezza che si può avere è sul fatto che:
1) o essi sono parte di un unico pavimento realizzato in una delle due chiese e successivamente suddiviso;
2) o si tratta effettivamente di due opere distinte, ma chiaramente realizzate dalla mano dello stesso artista, o quanto meno di un artista della stessa bottega, non molto lontano cronologicamente dal primo e più antico, che sembra essere quello di San Pietro alla Carità.
Personalmente sono propenso a credere che se di due artisti si tratta, essi devono per forza essere Tebaldo per la chiesa di San Pietro, e Lorenzo, probabilmente aiutato da figlio Iacopo, per il pavimento di Santa Maria Maggiore. Ciò lo si può dedurre dal fatto che lo stile compositivo, la tipologia delle tessere, i motivi geometrici e, più di tutti, identicità della ruota con motivi a rosa di triangoli, stavolta con disco proporzionato di porfido, con quella centrale del quinconce di San Pietro, sono solo alcuni degli elementi che accomunano in una serie di affinità stilistiche e di manodopera i due pavimenti. Tuttavia, questo di S. Maria Maggiore mostra alcuni tratti che sembrano allontanarsi sensibilmente dal primo periodo precosmatesco e appaiono richiamare più direttamente quel preciso periodo, compreso tra l'ultima decade del XII e i primi anni del XIII secolo, in cui l'arte di Iacopo segnò definitivamente il passaggio stilistico tra i pavimenti precosmateschi e quelli cosmateschi, come il litostrato eseguito da Iacopo nella Cattedrale di Ferentino. Quindi, basandosi su osservazioni e analisi di carattere iconografico, si può dire che:

1) Il primo pavimento (S. Pietro) è facilmente riconoscibile come il più antico;
2) Il secondo (S. Maria Maggiore), mostra elementi di continuità stilistica ma più moderni, forse di qualche decennio. In particolare potrebbe pensarsi ad un primitivo pavimento precosmatesco, forse realizzato dallo stesso artefice di S. Pietro alla Carità verso la metà del XII secolo, poi rinnovato e restaurato da uno dei componenti della bottega (Lorenzo o Iacopo) sul finire del XII secolo.

Un pavimento rinnovato da Cosma?

Secondo le cronache storiche, i Benedettini dell'abbazia di Farfa, costruirono nel IX secolo la prima chiesa medievale sui resti di quella che doveva essere la prima costruzione fatta realizzare ancora da Papa Simplicio sulla residenza romana di Crispo Sallustio. Nel 1130, un monaco benedettino, di nome Giovanni, si curò di trovare i fondi per ampliare l'edificio e rinnovarlo; ciò accadde grazie all'intervento di Papa Eugenio III alla cui epoca si tende a far risalire il pavimento cosmatesco. Il suo papato iniziò nel 1145 e terminò con la sua morte nel 1153: epoca precisamente precosmatesca perfettamente in accordo con la cronologia che abbiamo stabilito per i pavimenti di S. Pietro alla Carità e questo di Santa Maria Maggiore. Stando a quanto la storia stabilisce e accettato per buona logica che all'epoca del più che significativo rinnovamento della chiesa sotto Papa Eugenio III fosse prevista la realizzazione di un pavimento musivo, la mia ipotesi sull'esistenza di un primitivo pavimento precosmatesco, in seguito rinnovato da artisti dell'epoca cosmatesca, trova quindi ampie conferme.
I tratti di pavimentazione più propriamente cosmatesca, mostrano delle forti affinità con i pavimenti di Anagni realizzati da Cosma e figli nel 1231. La storia della chiesa di Santa Maria Maggiore ci dice che essa fu assegnata ai Frati Conventuali nel XIII secolo da Papa Alessandro IV. Questi fu per diversi anni canonico della cattedrale di Anagni (!) dove venne inviato spesso, in

qualità di Vescovo dal 1235, come legato del Papa. Proprio in quegli anni, quindi, egli, impressionato dall'arte, dalla fama e dai lavori del grande maestro romano, avrebbe potuto incaricare Cosma per uno dei suoi ultimi lavori, commissionandogli il restauro dell'antico pavimento della chiesa di Santa Maria Maggiore a Tivoli. In questo modo si potrebbero spiegare le forti affinità stilistiche, compositive e tipologiche delle porzioni di pavimento rinnovato, con il pavimento della cattedrale di Anagni.

Figg. 23-24-25. La facciata di Santa Maria Maggiore a Tivoli e alcuni dettagli del portale medievale.

Fig. 26 L’interno della chiesa e l’inizio del pavimento cosmatesco

Fig. 27. La prima figura del pavimento è una stella a otto punte bianca ricavata da triangoli applicati ad una lastra ottagonale. E’ probabile che si tratti di un disegno cosmatesco ideato dagli artefici romani perché i frammenti della cornice circolare esterna sembrano ricondursi alla pavimentazione originale.

Fig. 28

Fig. 29

Fig. 30

Fig. 31

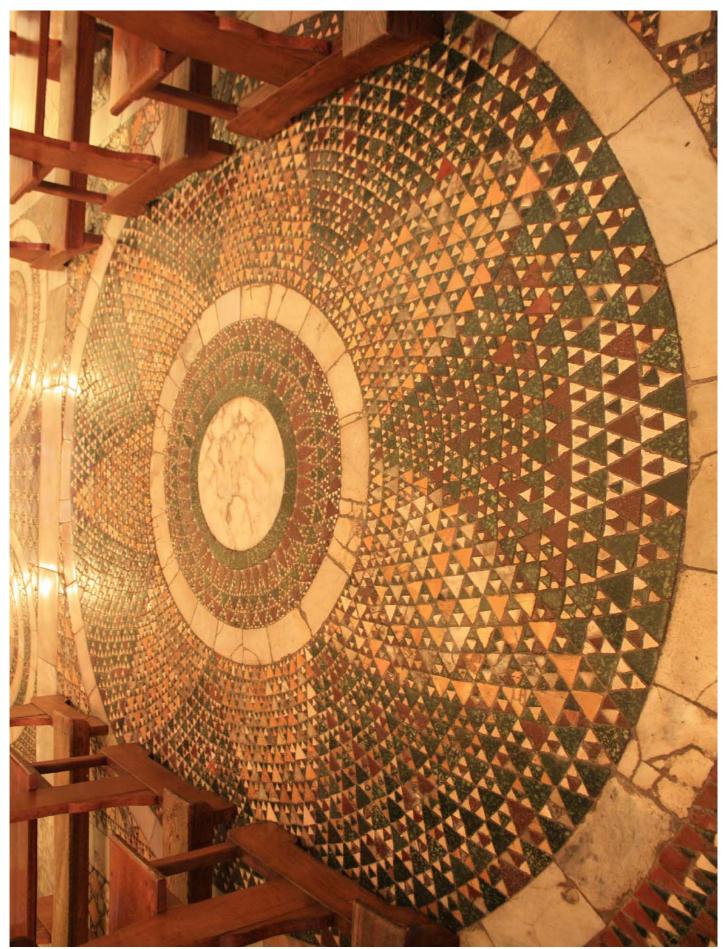



Fig. 32

Fig. 33

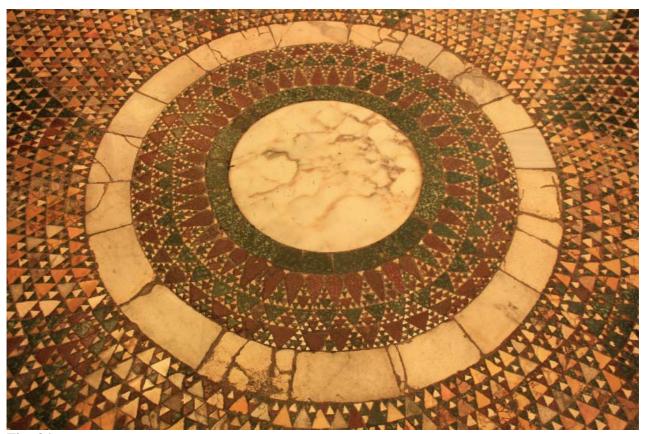



Fig. 34

Fig. 35

Fig. 36

Fig. 37

Fig. 38

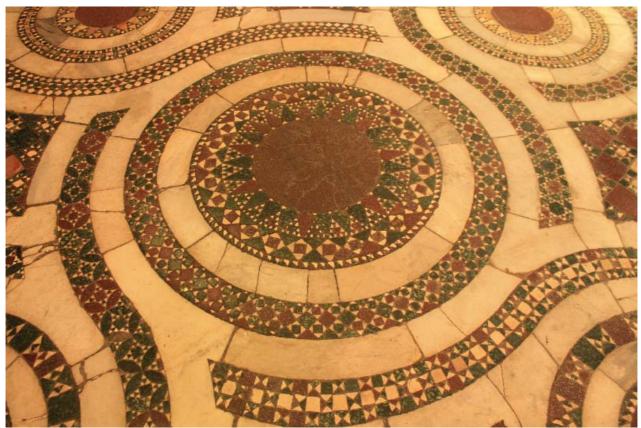



Fig. 39

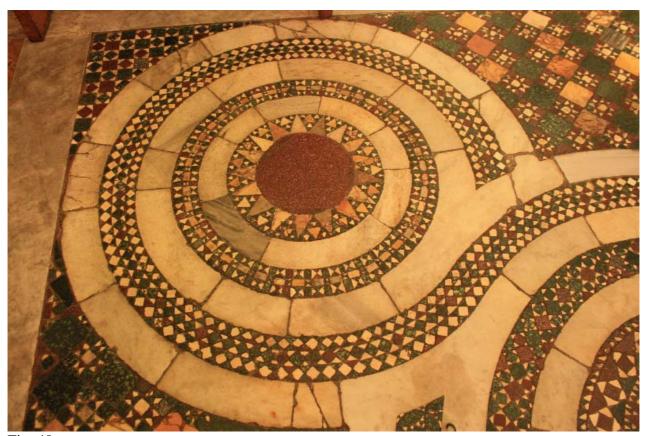



Fig. 40

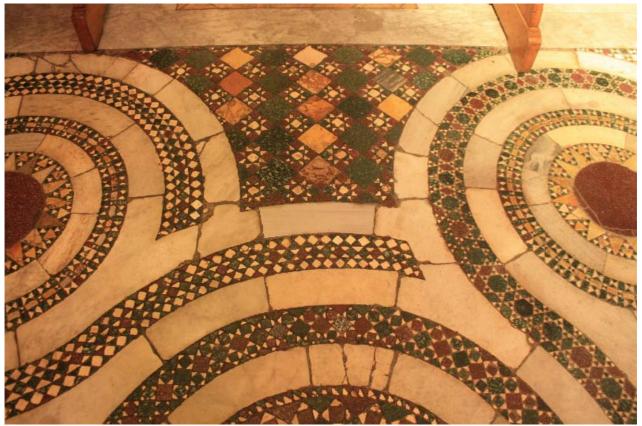



Fig. 41

Fig. 42

Fig. 43

Fig. 44

45 46

47 48

Fig. 49

Fig. 50

Fig. 51

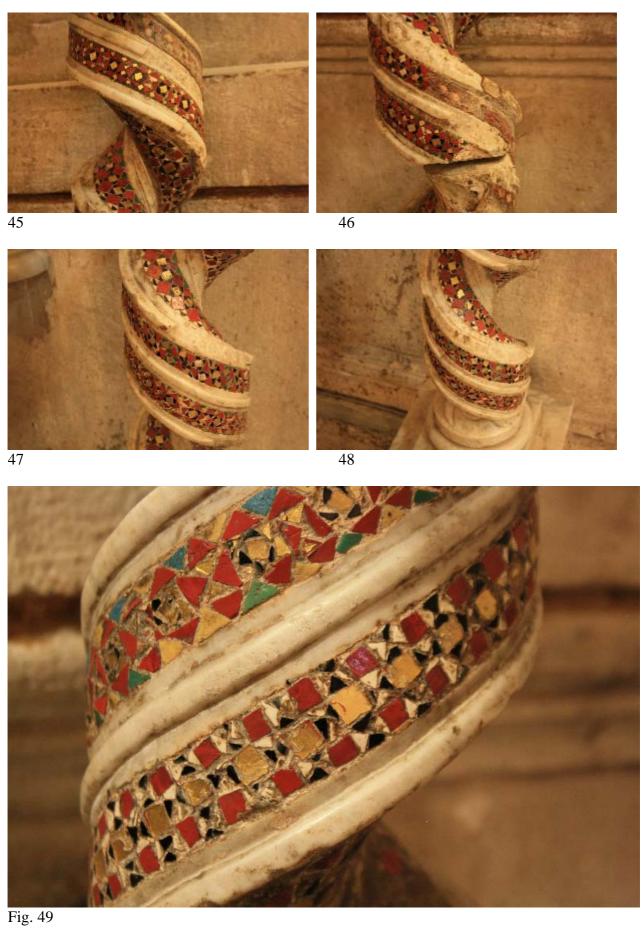



Fig. 52

Fig. 53

Fig. 54

Fig. 55

Fig. 56

Fig. 57

Fig. 58

59

60

61

62

Fig. 63

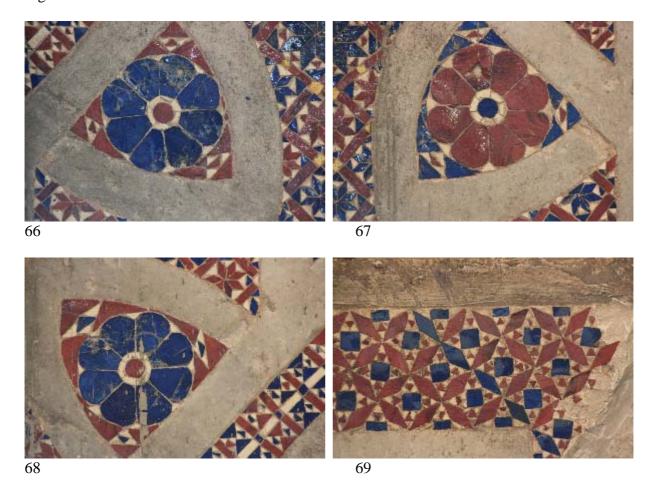
Fig. 64

Fig. 65

66

67

68

69

Descrizione analitica del pavimento e dei reperti cosmateschi di Santa Maria Maggiore

Entrati in chiesa ci si trova quasi subito di fronte ai primi reperti di pavimentazione cosmatesca che seguono parallelamente l'asse della navata centrale. Quattro riquadri rettangolari, del tutto simili ad alcune zone del pavimento della cattedrale di Anagni, delimitano il corridoio centrale e la parte di pavimentazione laterale a mattoncini. I due riquadri di destra (figg. 70 e 72) mostrano un motivo *ad triangulum*, costituito da tessere esagonali bianche e variamente colorate sul giallo, quasi tutte moderne, intervallate da figure triangolari scomposte in elementi minori colorati bianchi, rossi, verdi e gialli probabilmente in buona parte originali. Il riquadro superiore mostra un motivo di quadrati disposti di punta perché in "tessellatura diagonale a 45°", a tessere uniformi e quadrati interni orizzontali in cui le tessere di campitura sono triangolari. Questo riquadro sembra essere completamente moderno, con l'eccezione di qualche reimpiego di piccole tessere antiche.
Il primo riquadro di sinistra (figg. 71 e 73) si mostra essere sfacciatamente affine all'opera di Cosma in Anagni ed è costituito dal classico pattern della "stella cosmatesca" a otto punte formata da triangolini bianchi esterni disposti per il vertice e due quadrati interni inscritti. Le campiture esterne sono quattro quadratini colorati uniformi; il pattern è delimitato da piccoli listelli di marmo bianchi e gialli collegati tra loro da quattro quadrati con elementi minori inscritti.
Come ad Anagni, a Ferentino e in quasi tutti i pavimenti cosmateschi conosciuti ricostruiti, anche qui si riscontra facilmente l'inadempienza dei restauratori antichi nel ripristinare la simmetria policroma dei motivi geometrici. Così, si osservano campiture con tessere di colore misto e sequenze cromatiche asimmetriche. Il riquadro superiore è anch'esso uno dei motivi specifici della bottega cosmatesca di Lorenzo: tessitura a 45° di figure geometriche quadrate con una alternanza di tessere uniformi e quadrati inscritti in senso orizzontale rispetto alla tessitura, in modo da effettuare nelle campiture scomposizioni in elementi minori triangolari. Anche in questo caso, la maggior parte delle tessere appare essere moderna.

Fig. 70

Fig. 71

Fig. 72

Fig. 73

Fasce marmoree di circa 20 cm di larghezza, e di epoca barocca, separano i riquadri dalla prima grande figura che si vede proseguendo nella navata. Una grande ruota (figg. 26-27-28) inscritta in un quadrato, con una stella a otto punte al centro. Mi è d'obbligo fare subito una osservazione. La presenza di figurazioni stellari di queste dimensioni o più grandi, sembra essere una costante nelle opere pavimentali cosmatesche dove la presenza della bottega di Lorenzo, e forse più specificamente di Iacopo e Cosma, sia stata accertata. Una stella ottagonale è presente nei frammenti di pavimento cosmatesco della chiesa di San Giacomo ad Anagni che secondo le mie ipotesi deriva dall'intero pavimento della chiesa di San Pietro in Vineis, sempre ad Anagni, ed è opera di Cosma; una stella ottagonale è presente nel pavimento rifatto moderno del Sacro Speco a Subiaco, dove lavorarono i Cosmati; questo pavimento che si mostra troppo affine a quello di Anagni, è opera di Cosma, almeno nel restauro, e presenta una stella ottagonale…
Non sappiamo se questa ruota sia stata ricostruita fedelmente a come era in origine, o se è il frutto di una ricostruzione arbitraria. I listelli delle cornici circolari, le punte triangolari della stella e le tessere triangolari impiegate nelle campiture, mostrano elementi misti alcuni dei quali sembrano potersi riferire ad un periodo abbastanza antico, altri ad un'epoca più moderna. La fascia circolare con motivo tipicamente cosmatesco "a farfalla" sembra essere costituito da tessere originali, sebbene montate senza tenere conto della simmetria dei colori. Le campiture triangolari esterne alla ruota, mostrano gran parte di tessere originali, spesso frammentarie, che rispettano ancora la loro posizione simmetrica. In basso a destra e in alto a sinistra sono motivi di triangoli (fig.74) composti da una tessera triangolare uniforme, di cui alcune originali si mostrano nei colori giallo e rosa, e da figurazioni triangolari scomposte in elementi minori. Le due campiture in basso a sinistra e in alto a destra, sono formate da tessere a losanga esagonali (fig. 75) disposte di punta e di colore rosso, che formano figure esagonali al cui centro è inscritto un esagono composto da una tessera uniforme. Le campiture sono in scomposizioni di triangoli. Un pattern molto elegante nei suoi colori, ma non sappiamo se sia realmente originale.

Fig. 74

Fig. 75

Proseguendo avanti notiamo che i riquadri rettangolari (figg. 29-30-31) si ampliano, estendendosi a destra e a sinistra della fascia centrale, e sono cinque in tutto. Senza dubbio i motivi più singolari, belli ed eleganti sono quelli ricostruiti nelle due fasce centrali: una variante del motivo *ad triangulum* con elementi esagonali, e il motivo esagonale a losanghe rosse con quadratino interno. Non è facile descrivere a parole questi pattern che sono figure geometriche abbastanza complesse perché il loro disegno ed effetto ottico può apparire in diversi modi a seconda della visuale.
Il primo è un pattern complesso (figg. 29-31), ma antico perché esiste già nel disegno che Erasmo Gattola fece del pavimento della basilica abbaziale di Montecassino nei primi decenni del XVIII secolo, basandosi però su uno schizzo più antico risalente alla fine del XVII secolo (a tal proposito si veda il mio lavoro sull'abbazia di Montecassino). Questo disegno si ritrova non di rado nei pavimenti cosmateschi e può considerarsi solo una variante del semplice pattern *ad triangulum*.

Esso è composto da una tessera uniforme esagonale centrale sui cui lati sono triangoli scomposti in elementi minori. Tessere romboidali uniformi collegano il tutto tra loro formando così una serie di figurazioni esagonali inscritte tra loro.
Il secondo pattern (fig. 30), più semplice ma molto elegante nei colori, è quello delle figure esagonali formate da tessere a losanga rosse disposte di punta e quadratino centrale inscritto. Anche questa figurazione può essere letta come un esagono o come una stella a 4 punte, o come un fiore di quattro petali se si fa emergere la figura delle quattro losanghe rosse convergenti per un vertice. Il resto dei riquadri è composto da patterns usuali, con motivi di grandi tessere quadrate e scomposizioni in elementi minori, come si vedono in Ferentino ed Anagni nelle navate laterali, composti per lo più la tessere moderne.
Separata da un'altra fascia di marmo ed inscritta in un grande riquadro, è quello che appare essere un bellissimo fiore, come una margherita, i cui sette petali sembrano staccarsi per effetto ottico dal fondo costituito da tessere triangolari bianche, verdi, rosse con richiami di giallo, proprio per la preponderanza del colore giallo antico delle tessere di cui essi sono composti. Buona parte dei listelli di marmo che compongono le fasce circolari sembrano originali, mentre vi è incertezza sul disco centrale. Cosmatesca è la decorazione di triangoli raggianti rossi della fascia attorno al disco centrale, tipico lavoro di Cosma riscontrabile a profusione nei pavimenti di Anagni: stessa mano, stessa tecnica, stesso gusto.
E' difficile dire quanto di questa ruota è originale e quanto ricostruita. In alcuni punti il lavoro sembra essere perfetto, in altri lo è di meno, ma il risultato generale sembra piuttosto buono, forse troppo per una ricostruzione totale, specie se si pensa ai tanti piccoli riquadri ricostruiti (come anche le parti ricostruite della stessa ruota nella chiesa di San Pietro alla Carità che si mostrano chiaramente essere opera di artefici di epoca posteriore non esperti e non attenti al restauro) in altri pavimenti che mostrano una superficialità, una grossolanità e una qualità del lavoro totalmente inappropriata alle caratteristiche dell'arte cosmatesca.
Io propenderei per una ipotesi che preveda solo dei ritocchi e rimaneggiamenti di questa ruota e non una ricostruzione parziale o totale della stessa. Se fosse così, dovremmo allora fare un plauso anche agli artisti che vi misero mano secoli dopo!

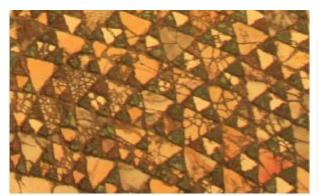



Fig. 76

Fig. 77

Forse, l'ipotesi più probabile che si può fare è quella che prevede il rimpiazzo di tessere, e non poche, che andarono perdute nel tempo, senza sconvolgere le proporzioni e l'andamento geometrico del disegno. Ciò spiegherebbe sia l'asimmetria dei colori nelle sequenze delle tessere, sia la diversità tra le stesse essendo alcune visibilmente più moderne rispetto a quelle antiche. E' ovvio che i sette petali, secondo una comune logica, dovevano apparire totalmente gialli rispetto al fondo verde e rosso. Quindi le tessere triangolari che compongono i petali in origine dovevano essere tutte esclusivamente gialle, almeno le sequenze principali orizzontali, mentre qui sono alternate a tessere bianche visibilmente moderne. Più vicino all'originale sembra essere la fascia circolare interna, composta prevalentemente di triangoli rossi alternati da una fila centrale verdi. Le immagini 76 e 77 mostrano un confronto di due porzioni tra i due petali contigui. Nella 76 si nota un insieme di tessere sicuramente originali, tutte frammentarie che potrebbero dimostrare le

condizioni di elementi così delicati dopo secoli di incuria; la 77 mostra il petalo affianco, a soli 20 cm di distanza, le cui tessere sembrano essere si antiche, ma non quanto quelle viste prima! Cosa potrebbe voler dire questo? Si tratta forse di diversi restauri compiuti in epoche diverse?
Si può immaginare che meraviglioso effetto visivo doveva avere questa ruota appena dopo la sua esecuzione! E per questo mi piace immaginare che al centro vi fosse collocato un disco porfiretico color giallo antico. Le campiture esterne alla ruota negli angoli del riquadro, sono composte da motivi a stella; da triangoli scaleni rossi, alternati ad elementi minori; da losanghe romboidali scandite da quadrati e triangoli, e triangoli uniformi alternati ad elementi minori.

Una fascia marmorea più larga separa l'ultimo elemento di questi avanzi di pavimento cosmatesco: si tratta di un meraviglioso quinconce (figg. 36-43) che trova le sue maggiori affinità nei quinconce dei pavimenti anagnini, opera di Cosma. Tra le caratteristiche fondamentali, l'uso dei dischi di porfido delle ruote esterne e quello centrale, tutti di uguale dimensione. Iacopo, nel pavimento di Ferentino, aveva disegnato un quinconce con il disco di porfido giallo centrale di dimensioni maggiorate rispetto a quelli delle ruote esterne. Questa caratteristica dei dischi di uguale misura la si riscontra in tutti e due i pavimenti nella cattedrale di Anagni firmati da Cosma e figli. I motivi geometrici, poi, utilizzati per le fasce decorative come annodature tra i dischi e nelle campiture esterne sono una ulteriore conferma dello stile di concezione del quinconce sviluppatosi nella bottega di Lorenzo nei primi decenni del XIII secolo.
In questo bel quinconce, in buona parte originale, tutti i dischi sono di porfido rosso; quello centrale sembra essere leggermente di diametro maggiore rispetto agli altri, ma l'effetto quasi non si avverte e risulta, inoltre, frammentato. Il riscontro di una percentuale significativa di tessere di colore giallo antico, potrebbe far pensare ad un Cosma ancora molto influenzato dallo stile paterno (Iacopo) per il quale abbiamo imparato a riconoscere questa forte tendenza a caratterizzare le sue opere pavimentali con una preponderanza del colore giallo antico, certamente carico di significati religiosi e simbolici. I motivi a stella nelle campiture si mostrano nel classico modo dei pavimenti cosmateschi rimaneggiati nel XVII-XVIII secolo. E' molto probabile che la lunga e doppia serie di piccoli quadratini disposti di punta in una delle fasce decorative, fosse in origine formata da tessere prevalentemente gialle, mentre ora si vedono nell'inconsueto colore bianco. Gli esagoni inscritti, con tessere romboidali di colore rosse e verde. i triangoli raggianti verdi e gialli delle ruote, la fascia circolare centrale con motivi a quadratini verdi e rossi, sono elementi che parlano chiaramente dell'opera di Cosma. I due dischi superiori (nella direzione entrando in chiesa) hanno due fasce circolari di triangoli raggianti, mentre quelli in basso non presentano la stessa soluzione. Non è dato sapere se ciò dipende da un restauro o da una situazione concepita nel modello originale. Infine è da notare anche in questo quinconce, l'uso frequente del modulo ad F come raccordo tra i dischi esterni e la ruota centrale.

I Reperti come *disiecta membra* di una recinzione presbiteriale?

Sistemati nell'angolo del muro destro all'inizio della chiesa e al momento della mia visita in parte coperti da un confessionale in legno, si trovano alcuni importanti reperti di cui credo darne qui per la prima volta una sintetica e generale descrizione basata solo sull'analisi visuale degli stessi.
Ad un primo sguardo essi si mostrano subito come reperti importanti, come componenti di un arredo liturgico che decorava una chiesa di grande importanza. L'ipotesi più probabile è che essi provengano dallo smembrato arredo presbiteriale medievale, avvenuto nel XVII secolo, della cattedrale di San Lorenzo di cui tutti gli autori antichi decantavano la magnificenza artistica.
I primi due reperti sono due colonnine tortili (figg. 44-49) intarsiate con paste vitree. Si trovano agli angoli sul presbiterio e mostrano chiaramente di essere antiche. Si sviluppano su tre fasce di intarsio, generalmente abbastanza approssimativo, come se si trattasse di una ricostruzione totale, presentano rotture e interruzioni in molti punti, mentre diverse zone risultano molto deteriorate

dall'incuria. I motivi geometrici dell'intarsio sono i tipici per questi monumenti, formati soprattutto da sequenze di quadratini alternate a file di triangoli.

Gli altri reperti sono costituiti da tre o quattro lastre di cui una nascosta da un confessionale in legno. Si tratta di lastre rettangolari quasi sicuramente utilizzate un tempo per una sontuosa recinzione presbiteriale. La prima lastra (figg. 50-52-53), entrando a destra, è un frammento che mostra una parte della sequenza di due quinconce annodati di cui si vede metà di uno e l'intera parte dell'annodatura. Il disco centrale è andato perduto, mentre le rondelle esterne annodate con altre due del quinconce successivo non visibile, sono quasi complete. Questi reperti sono molto importanti perché si mostrano in uno stato che non evidenza rovinosi interventi di restauro o manomissioni significative, dandoci la possibilità di osservare il prodotto del lavoro originale cosmatesco. Se si eccettuano le zone in cui le tessere sono andate perdute, o dove sono state sostituite (poche in realtà), si nota innanzitutto una ottima corrispondenza della simmetria policroma nei motivi geometrici intarsiati; gli incastri perfetti dove non si vede la malta fuoriuscire dalle fughe tra le tessere; il risultato di un lavoro concepito in origine in modo perfetto. Il disco superiore rosso ha una piccola fascia decorativa circolare di piccoli triangoli bianchi e rossi: tutti perfetti. Lo stesso per gli altri due dischi in basso. La corrispondenza dei colori dei dischi, due verdi a destra e due rossi a sinistra che rispettano i colori dei rispettivi quinconce cui appartengono. Il porfido verde esagonale al centro (inusuale è da dire) con una fascia decorativa che nonostante lo stato rovinoso si mostra nella perfezione dell'intarsio e dei colori. La figura 50 mostra che la lastra esaminata è nettamente diversa per tipologia e stile a quella posta alla sua sinistra: le dimensioni e proporzioni diverse, la qualità e i colori, più vivaci, delle paste vitree utilizzate nel frammento di sinistra, la minutezza di composizione e lo stile dei disegni, nonché l'uso di componenti fitomorfe, fanno pensare ad una derivazione e ad un uso totalmente diverso per quel reperto.

La lunga lastra di sinistra (figg. 54-62), invece, ci racconta a toni drammatici quali scempi siano potuti avvenire nel periodo barocco quando furono smantellati tutti gli arredi religiosi medievali. Essa è lunga circa due metri e mezzo ed è sfregiata, tagliata e mozza in più parti. Il disegno originale prevedeva un quinconce adornato ai lati da due guilloche di tre dischi. Del quinconce è stato stranamente segato il disco superiore destro per essere reimpiegato non si sa dove e come. Delle restanti prime parti restano solo le scanalature per gli intarsi e due frammenti decorativi nel quinconce. La guilloche destra è quasi integra e perfetta nella sua costituzione originaria. L'ultima parte della lastra, sfregiata nel lato destro, mostra un riquadro di quadrati intrecciati classico delle opere cosmatesche nello stile della bottega decorativa dei Vassalletto. Anche il forte uso del colore rosso rientra nelle caratteristiche di quella scuola marmoraria. Al centro una croce a motivi stellari. Anche qui il lavoro sembra essere in massima parte originale e perfetto.

La lastra in parte nascosta dal confessionale in legno (fig. 51 a destra) è in realtà il proseguimento della prima lastra che ho descritto. Presenta le stesse caratteristiche e lo stesso disegno.

Nella fig. 78 che segue, si può vedere un dettaglio della lastra di sinistra. Si può notare (cosa quasi unica al mondo) nel solco una sezione del letto originale di malta su cui sono intarsiate le paste vitree.

Fig. 78 – Sotto, fig. 79

La lastra che si vede nella sequenza delle figg. da 63 a 69, come ho detto, sembra avere una natura diversa. E’ probabile che essa appartenesse più ad un pulpito che ad una recinzione presbiteriale. I motivi a stella ottagonale sono ancora una volta un motivo conduttore fondamentale. L’intarsio sembra di buona fattura, ma di stile diverso rispetto alle altre lastre e che induce a pensare ad una componente locale ma di influenza campana, come mostrerebbero i colori rosso e turchese, forse

troppo vivaci per la consueta classicità delle botteghe romane. La croce patente al centro è ben delineata, e pressoché perfetta è anche la caratteristica della simmetria policroma nelle tessere che compongono i disegni geometrici. Questi sembrano richiamare più direttamente le opere di matrice campana, dove il quasi maniacale uso di configurazioni formate da listelli sottilissimi di paste vitree che delineano zigzaganti arabeschi, sebbene qui molto regolari e poco islamizzati, insieme ai richiami fitomorfi, sembra trovare la conferma più diretta. Eppure la lastra mostra dei dettagli che richiamano lineamenti decorativi più vicini al gotico, come gli spazi ad arco acuto ricavati per inserirci dentro i quattro fiori, quasi fosse un lavoro di artisti vissuti tra il 1280 e il 1320. La soluzione dell’arco e del fiore, come mostra la figura 79, ha imposto all’artefice di lavorare le tessere a triangoli sferici per essere adattati all’andamento curvilineo, difficile dettaglio tecnico da non trascurare, qui magistralmente realizzato senza che l’occhio avesse ad accorgersene.

TIVOLI
Chiesa della Madonna della Fiducia

Un altro reperto cosmatesco è reimpiegato in funzione di paliotto d'altare nella centrale chiesa della Madonna della Fiducia.
Inutile fare ipotesi sulla provenienza del reperto: potrebbe essere la cattedrale di San Lorenzo, come la chiesa di Santa Maria Maggiore, o di San Pietro alla Carità.
Ciò che si può dire, analizzando le figg. 80-81-82-83, è che si tratta ancora una volta di una lastra probabilmente impiegata in una transenna presbiteriale e deturpata dalle antiche manomissioni. Stavolta l'eleganza dei due quinconce, anche se separati da uno strano spazio a forma di scudo, quasi fosse destinato ad uno stemma nobiliare o simbolo religioso bene in vista che ne caratterizza lo stile in qualcosa di mai visto nei reperti cosmateschi, sembra convincere di più su quella romanità classica, essenziale, sobria e quasi minimalista, che contraddistingue le opere decorative delle botteghe marmorarie dell'urbe. I motivi a stella, a farfalla e i triangoli raggianti che si vedono nelle fasce decorative, sono caratteristiche specifiche delle opere cosmatesche romane. L'introduzione, poi, di singole stelle ottagone di colore giallo, ha per noi la stessa valenza di una firma di Lorenzo o del figlio Iacopo, anche se nessuna certezza documentale o epigrafica si può avere. Lo spazio centrale è stato arbitrariamente coperto con tasselli marmorei senza alcuna funzione specifica e senza alcun significato simbolico. Essi vanno a sostituire chissà quale disegno o simbolo: forse una croce patente decorata, o una grande lastra di porfido della stessa forma.

Fig. 80

Fig. 81

Fig. 82

La lastra deve essere stata sottoposta a restauri recenti che l'hanno resa anche lucida e probabilmente sono stati ricostruiti diversi tratti, dove le paste vitree sono visibilmente nuove. Addirittura alcune porzioni sono state dipinte! Ciò è reso ben evidente dal dettaglio della fig. 83, dove si scorge chiaramente la zona dipinta nell'arco alto che riproduce le immagini di tessere rosse, bianche e turchese e persino la stella gialla è riprodotta nello stesso modo. Nella parte destra mediana si nota il punto in cui la decorazione ritorna ad essere quella originale.

Fig. 83

CAPRANICA PRENESTINA
Santuario di Santa Maria della Mentorella

Premessa

Mi occorre spendere due parole su un particolare che se non dimenticato dagli studiosi, viene quasi sempre tralasciato nelle pubblicazioni dedicate all'arte cosmatesca.
Ho avuto la fortuna di intraprendere lo studio di questa materia iniziando direttamente dalle sue origini da cui poco a poco iniziò a prendere forma l'arte del pavimento cosmatesco. Tali origini sono inconfutabilmente riconducibili al pavimento della chiesa abbazia di Montecassino, la cui scuola maestri nell'arte *musivaria et quadrataria* è considerata dagli studiosi il tramite della cultura mosaicale, pavimentale e muraria, bizantina in Italia nell'XI secolo.
La constatazione molto importante che qui mi preme sottolineare è che dal tempo di Papa Pasquale II[1], i pavimenti musivi del tipo precosmatesco sembrano essere una prerogativa delle chiese in cui si insediavano i monaci benedettini, come fosse una regola, uno stile da loro scelto per rimanere in coerenza con i lavori eseguiti dall'abate Desiderio nell'abbazia di Montecassino. Ogni volta che si esamina una chiesa, un santuario, un'abbazia in cui sappiamo essere esistito o che si conserva ancora un pavimento del tipo *pre* o *cosmatesco*, scopriamo che nel periodo compreso tra l'XI e il XIII secolo, in quel luogo passarono i monaci benedettini. Esempi eclatanti, noti e meno noti, possono essere l'Abbazia di Farfa in Sabina, la chiesa di San Benedetto in Piscinula a Roma, la chiesa di San Pietro in Vineis e la cattedrale in Anagni, i monasteri di Subiaco, ma l'elenco potrebbe allungarsi fin quasi a comprendere tutti i pavimenti cosmateschi noti. Quando nel 2010 ho scoperto per caso (e grazie a mia figlia Altea presente nel luogo durante una *route scout)* che il poco noto Santuario della Mentorella a Capranica Prenestina (Roma) conservava alcuni piccoli lacerti di pavimentazione cosmatesca, non sono rimasto meravigliato nell'apprendere poi che il luogo fu mèta di ritiro spirituale di San Benedetto in persona nel VI secolo e in seguito monastero benedettino, come subabbazia di Subiaco, fino al XV secolo per poi essere abbandonato, ritrovato e rilanciato dal gesuita Athanasius Kircher grazie al quale il monastero è arrivato fino a noi.
Il santuario si trova quasi sperduto nel versante orientale dei monti prenestini, "*su una rupe che cade quasi a picco sulla valle del Giovenzano…La costa del monte appare ripida e selvaggia, cosparsa di poveri cespugli da cui sporge qua e là la nuda roccia. Dopo una serie di balze, nella più alta e più sporgente, si vede, come incassato nella rupe, un edificio a cui fanno corona delle piante: olmi, pini e cipressi, che si stagliano nel cielo azzurro e rendono la vista meno triste, anzi piacevole.*"[2].
Dopo questa descrizione, e dopo aver provato di persona la sensazione di "non arrivare mai" alla mèta nonostante il comodo viaggio in macchina, posso solo immaginare cosa può aver significato, nel XII secolo, raggiungere quell'ameno luogo con somari, cavalli e carrozze per trasportare persone e materiali lapidei al fine di decorare la chiesa di un pavimento in *opus sectile*!
Solo la devozione totale può dare questa forza.
Riporta Gaetano Moroni[3]: "*La chiesa di Santa Maria della Mentorella, che per la sua architettura gotica è uno dei monumenti più importanti che ci rimangono, e che si direbbe riedificata circa il secolo X insieme col monastero annesso, nel quale un tempo vi furono i benedettini sublacensi, al riferire del Cassio cadde in abbandono dopo il 1390, ed era in piena rovina nel 1660, allorché per le premure di padre Kircher fu restaurata dall'Imperatore Leopoldo I*".

---

[1] Che io ho sempre considerato e definito simpaticamente il "papa precosmatesco", in quanto nella sua epoca furono commissionati da lui stesso e dalle sedi vescovili nell'urbe e nel territorio *Sancti Petri*, fino al basso Lazio, quei pavimenti definibili "precosmateschi" che preludono all'arte di quelli più propriamente definibili "cosmateschi" in quanto realizzati direttamente dagli artisti della bottega marmoraria di Lorenzo e dei loro seguaci.
[2] Note storiche dal sito web www.mentorella.it
[3] *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastida da San Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, 1855, vol LXXV, pag. 290

Il Moroni, riprendendo anche Giuseppe Marocco[4], descrive due volte in dettaglio la chiesa di S. Maria della Mentorella, senza tuttavia mai dire una sola parola del pavimento che, se fosse stato del tipo cosmatesco, non sarebbe certo passato inosservato. Infatti, con il Marocco, descrive l'altare maggiore al centro della chiesa ricordando la decorazione musiva (aggiungo io del tipo cosmatesco) che corre lungo il perimetro del "tempietto" che vi fu costruito sopra per mezzo di piccole ed eleganti colonnette di marmo bianco andando a costituire un vero e proprio ciborio, ma non accenna neppure al pavimento.
In realtà non abbiamo la certezza assoluta che un pavimento musivo sia mai stato realizzato veramente nella chiesa medievale di S. Maria della Mentorella, anche se è lecito supporlo sulla base delle considerazioni fatte sopra.
Ammesso che sia realmente esistito, le distruzioni del luogo avvenute nel XIV secolo difficilmente ci avrebbero reso qualche traccia dell'antico e delicato litostrato. Quindi, scarterei l'ipotesi che le tracce di *sectile* oggi osservabili attorno all'altare possono essere dei resti dell'antico pavimento conservatisi fino ad oggi.
Ma prima di dire altro, diamone una breve descrizione.
L'altare è formato da un tavolo di marmo che poggia su quattro colonne di marmo dotate di base quadrata e poggiate su quattro riquadri rettangolari decorati nello stile cosmatesco. Al centro, sotto l'altare, vi è un quinto riquadro cosmatesco che differisce totalmente dagli altri quattro per tipologia e stile.
Inutile dire che tutte le ricostruzioni sono arbitrarie e confuse, tagliate e mescolate e che nulla hanno a che fare con un qualsiasi possibile disegno originario per cui tali tessere erano impiegate.
La tipologia delle tessere, composte in maggior parte da quadrati e triangoli di porfido verde e rosso, si alterna a quella di elementi più moderni utilizzati per supplire i vuoti e per definire i disegni realizzati. E queste sono prevalentemente tessere bianche e grigie di varia grandezza e forma. Solo in alcuni punti si può osservare parte di quello che doveva essere il lavoro originale cosmatesco, sebbene rimaneggiato da restauri che si rivelano essere concepiti in un'epoca in cui non esisteva ancora il senso della conservazione del bene artistico come lo si intende nei restauri moderni, perciò il risultato è derivato da rimaneggiamenti, in cui si contemplava grandemente l'arte del rappezzo anche sec on materiale originale, che possono datarsi ad almeno il XVII-XVIII secolo.
L'unica ipotesi che potrebbe avere qualche attendibilità è che tali reperti furono trasportati nella chiesa, probabilmente da qualche basilica di Tivoli o di Roma, proprio con l'intento di adornare l'altare, al tempo in cui furono realizzati i primi interventi di recupero sotto la direzione di Athanasius Kircher, e non è escluso che fosse proprio sua l'idea di utilizzare questi antichi reperti cosmateschi.

Per quanto riguarda il tempietto a forma di ciborio, viene datato dagli studiosi al 1305 e le fasce decorative cosmatesche appaiono essere in uno stato conservativo fin troppo buono, eccellente, facendo per un attimo pensare ad una decorazione di epoca posteriore. Esse esistevano certamente agli inizi del XIX secolo perché descritte da Giuseppe Marocco nel 1835, ma è naturale credere che fossero state eseguite al tempo stesso dell'erezione del ciborio. Il lavoro musivo è a intarsio di paste vitree nei vivaci colori del rosso, oro, nero e bianco e il livello tecnico di esecuzione è eccellente. Le fasce musive. separate da piccoli tondi di porfido nello stile delle decorazioni dei portali cosmateschi, sono realizzate su ogni lato, interno-esterno delle lastre di marmo e mostrano file di motivi a stelle esagonali e file di quadratini rossi e neri disposti di punta, intervallati da elementi minori.

[4] Monumenti dello Stato Pontificio, 1835

Fig. 1 Il Santuario della Mentorella come si vede arrivando in auto

Fig. 2 Ingresso del Santuario, la chiesa di S. Maria e il dormitorio dei monaci

Fig. 3. I resti cosmateschi sotto l’altare

Fig. 4 Una rara porzione di lavoro cosmatesco, nello stile di Iacopo o Cosma, rimasto in buona parte originale (campiture esterne e parte della decorazione circolare media con fila di quadratini disposti di punta).

Fig. 5 Riquadro sul lato est dell’altare

Fig. 5 Riquadro sul lato nord. Qui di originale si vedono solo parte delle tessere quadrate e triangolari rossi e verdi e il disco di porfido rosso tagliato a metà.

Fig. 6 Il mosaico centrale, sotto l'altare, composto di tessere diverse da quelle degli altri riquadri, molte delle quali moderne.

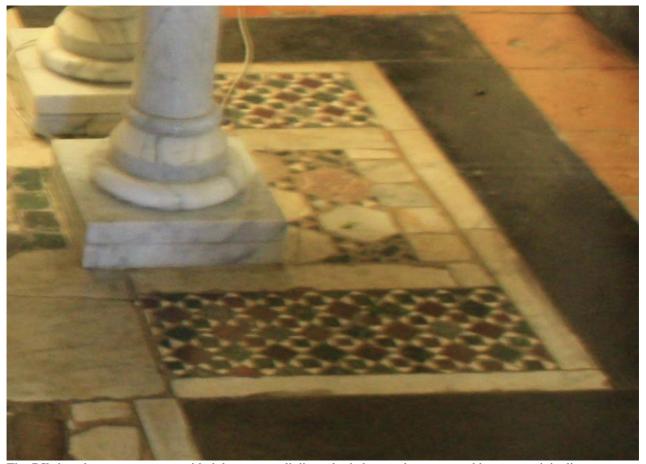



Fig. 7 Il riquadro a ovest, mostra ai lati due rettangoli di quadrati che appaiono essere abbastanza originali e un riquadro centrale con motivo a esagoni e triangoli, ricostruito.

Fig. 8 Il tempietto a forma di ciborio

Fig. 9 Dettaglio della decorazione cosmatesca

Fig. 10: Dettaglio della decorazione cosmatesca del tempietto;

Fig. 11-12: Un “occhio cosmatesco” inserito in una lastra di marmo. Esso è formato da tessere di paste vitree rosse, turchese e giallo oro, su sfondo e contorno di triangoli bianchi e neri.

La stella cosmatesca in paste vitree color oro.

Nota:

Athanasius Kircher[5] descrive in dettaglio la chiesa di Santa Maria della Mentorella come si trovava nello stato in cui venne scoperta e ricostruita nel XVII secolo. Inoltre egli cita le descrizioni di altri autori coevi e passati. Il gesuita non fa minimamente menzione del pavimento della chiesa se non per un solo dettaglio, descrivendo quella che egli stesso definisce la "*Tabula lignea vetustissima*"[6] in cui dice esservi scolpita la forma della prima chiesa.
Dalla descrizione della tavola pubblicata nel sito web ufficiale del Santuario della Mentorella, si evince che nessuna importanza viene data alla tavola nella parte inferiore dove mostra solo intagli di "piccoli alveoli"; il Kircher invece vi vede la rappresentazione dei principali lineamenti di un pavimento antico. Infatti egli produce un eccellente disegno che pubblica nel suo libro citato alla nota 5, a completamento della descrizione della tavola lignea. E nel disegno riporta la parola "*pavimentum*" come se questa fosse in origine intagliata proprio nella parte inferiore della *tabula*.
Se così è, e se vogliamo credere al grande erudito gesuita, in questa tavola sarebbe descritta, seppure forse in modo sommaria, la forma o i lineamenti della decorazione principale del pavimento originale della prima chiesa consacrata nel XII secolo.
Dal disegno di Kircher si può vedere una sequenza centrale, che fa da bisettrice alla navata principale, di "alveoli", nelle alternate forme di ovuli e rombi, o quadrati disposti in diagonale. Tale linea viene intersecata orizzontalmente da cinque sequenze simili, di cui tre più lunghe e due più corte, alternate allo stesso modo: se si volesse intendere che i rombi corrispondano a quinconce asimmetrici e gli ovuli a guilloche, si potrebbe immaginare che la chiesa fosse attraversata longitudinalmente dall'alternarsi di 9 guilloche e 9 quinconce.
A tal proposito Kircher, a pag. 131 del libro citato, tenta di dare una spiegazione alla parte inferiore della tavola che da altri non è stata neppure tentata, né in passato, né in tempi moderni! Così egli dice che tali intagli potevano essere stati forse concepiti per applicarvi delle pietre preziose a decorazione della tavola e che nel tempo sono stati defraudati, ma poi, a ben guardare gli intagli quadrangolari, sovviene che lo scultore della tavola avesse voluto rappresentare nient'altro che il pavimento della chiesa, seppure seguendo uno schema rudimentale e approssimativo:
" *Restat denique inferior Tabulae in qua lenticulares quadrangularesque concavitates alternatim dispositae videntur, quibus haud dubiè varij pretiosi lapides, ad operis splendorem ornamentumque olim inserti cernebantur, qui posteris tamen temporibus vel furto sublati, vel in alios fines dempti, hasce solas cavitates reliquerint; atque adeò hoc schemate rudis sculptor, figura hac quadrangula nil aliud, quàm pavimentum Ecclesiae exprimere voluisse videatur*".
Data l'epoca, il XII secolo, e considerato che vi erano insediati i monaci Benedettini, resta facile pensare che il pavimento rappresentato con ovuli e quadrangoli nella parte inferiore della tavola si riferisse ai lineamenti essenziali di file composte da quinconce e guilloche di un probabile pavimento precosmatesco.

---

[5] Athanasii Kircheri E Societate Iesv *Historia Evstachio-Mariana, Qua admiranda D. Eustachij, sociorumque vita ex varijs Authoribus collecta; Locu in quo eidem in Monte Vvlturello Christus inter cornua Cerui apparuit, nouiter detectus; Ecclesia quoque...*/ Athanasius Kircherus. Romae : Varesius, 1665, pagg. 120 e segg., Tav. foglio 121

[6] "*Si trova nel Santuario della Mentorella una tavola di quercia, composta di due parti distinte. La superiore è decorata di intagli, l'inferiore di piccoli alveoli. Il bassorilievo della parte superiore si divide in due composizioni. Nell'una è rappresentato l'interno di un tempio, dove si svolge una solenne cerimonia religiosa: innanzi ad un altare di forma cubica, il Pontefice S. Silvestro I compie la cerimonia della consacrazione. Assistono alla sacra funzione un diacono e due accoliti. Nel paliotto dell'altare si legge la data della consacrazione della prima chiesa: MEN. OC. D. XXIII DEDICATIO BEATAE MARIE IN WLTVILLA. Nell'altra parte del Bassorilievo è rappresentata l'apparizione di Gesù fra corna di un bel cervo, a S. Eustachio mentre questi stava qui a caccia. Vi è inciso pure il nome dell'intagliatore: MAGISTER GUILELMUS FECIT OC OPUS. Le due tavole, ora sovrapposte, sembra che facessero parte di un altare. Il lavoro è da ritenersi del secolo XII*". Dal sito web www.mentorella.it

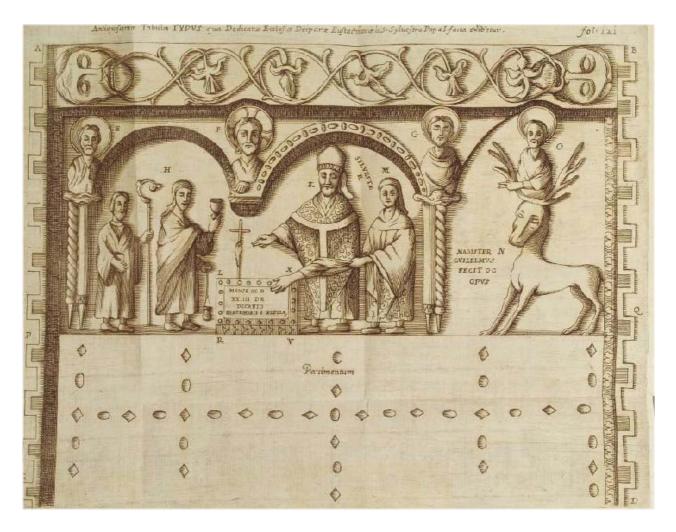



Fig. 13 La *Tabula Lignea vetustissima*, descritta e disegnata da Athanasius Kircher. Nella parte inferiore si vede la decorazione che Kircher intuì rappresentare l'antico pavimento della chiesa. Anche io sono dello stesso parere. Nulla, invece, si può dire del *Magister Guilelmus* riportato nella parte destra della tavola affianco alla figura del cervo.

GENAZZANO
Chiesa di San Nicola

Scendendo dalla lontana rupe di Guadagnolo, il paese che sovrasta il Santuario della Mentorella, si può comodamente arrivare a Genazzano in circa 40 minuti di auto.
Il paese è stato reso famoso soprattutto dalla famiglia dei Colonna di cui uno dei membri fu eletto Papa Martino V nel XV secolo. Sulla parte alta del centro storico si erge il castello Colonna e a pochi passi la chiesa di San Nicola in cui si vede oggi una buona parte di un importante pavimento che io definisco precosmatesco per le caratteristiche che esso presenta a vista e che sono in buona parte o del tutto riferibili a quella tipologia di litostrato.
La chiesa è da anni chiusa al pubblico per dei restauri che prima furono iniziati, poi interrotti ed ora in attesa di essere ripresi, ma grazie alla gentile collaborazione del parroco, Don Marcello Schiavella che ringrazio sentitamente, attento studioso della storia locale e sensibile persona alla cultura artistica, è stato possibile fare un sopralluogo per mezzo del quale nasce questo che definirei quasi un *reportage* cosmatesco.
Del pavimento musivo ne accennano diversi autori, ma nessuno, che io sappia, se ne è occupato a fondo dandone qualche precisa e sostanziale descrizione.
Il primo e forse più importante accenno che credo sia importante qui ricordare è quello fatto da Dorothy Glass nella sua nota opera *Studies on Cosmatesque Pavements*, più volte ricordata in questo volume. La studiosa chiama in causa il pavimento di San Nicola a Genazzano perché secondo la sua "classificazione" dei pavimenti cosmateschi esso rientrerebbe in un gruppo definito dei "*pavimenti provinciali*". E' questo un altro classico esempio di come anche una studiosa attenta come la Glass possa farsi ingannare dalle "apparenze" e che dimostra come sia facile, in realtà, fare ipotesi e suggerire metodi di *modus operandi* e di ricognizione basati su supposizioni che poi la storia rivela essere errati. Dopo aver classificato e definito i pavimenti cosmateschi, la Glass sa che deve dare un senso anche per quei pavimenti che si trovano fuori Roma, un pò disastrati, isolati, e certamente un pò diversi dalle categorie più facilmente riconoscibili della bottega Laurenziana che permeano i tessuti pavimentali delle maggiori basiliche di Roma. Per questo si inventa la categoria dei "pavimenti provinciali"[7], eseguiti fuori di Roma da artisti poco attenti che inspiegabilmente non si sarebbero conformati alle regole cosmatesche producendo solo un poco significativo elemento centrale e differendo nelle caratteristiche degli elementi minori. Glass cerca di giustificare questo atteggiamento con una presunta "mancanza di materiali" a disposizione degli artisti o della loro ignoranza.
I quattro esempi a cui la studiosa si riferisce sono la chiesa dell'Assunta a Sutri, la chiesa di S. Maria Assunta a Lugnano in Teverina, la Badia dei SS. Severo e Martirio, presso Orvieto e la chiesa di San Nicola a Genazzano. Per quest'ultima aggiunge ancora un dettaglio del pavimento osservando che: "*In Genazzano, the panels vary in size and thereby accentuate the irregular shape of the nave*" e poi continua con altre erronee argomentazioni, simili alle prime e con tanto di esempi, per giustificare le strane soluzione che caratterizzano questa strana categoria di pavimenti provinciali.

[7] *"The designation of a group of pavements as "provincial" is not mean to serve as an all-inclusive category for those pavements that do not fit into the three major schemes; but, rather, it is meant to indicate that, outside Rome, usually in isolated areas, a group of pavements was created which, although adopting many of Cosmatesque formulae, also adjusted many of the common characteristic, most likely because of lack of materials or knowledge. The pavements falling easily into this group are those in the Assunta at Sutri, S. Maria Assunta in Lugnano in Teverina, the Badia di SS. Severo e Martirio near Orvieto, and S. Nicola in Genazzano. Their divergence from the Cosmatesque norm and their insecure documentation forbid ad exact date for any of them, but all four assuredly may be placed in either the twelft or thirteenth century. The most obvious way in which these four pavements differ from pure Cosmatesque pavement is in the center element….Genazzano dispenses whit a central element altoghether…In all four churches, the most easily distinguishable characteristic of Cosmatesque pavements has been totally ignored or misunderstood*".

In realtà mi sembra strano che la Glass, dotata di grande spirito osservativo con la quale spesso mi sono trovato allineato nelle mie ipotesi, specie sui pavimenti Laurenziani, in questo caso non riesca ad intuire che questi pavimenti non sono altro che il frutto di arbitrarie ricostruzioni antiche o tarde e che non possono essere considerati come opere complete realizzate da uno o più gruppi di famiglie dei marmorari romani e provinciali.
In effetti, anche io all'inizio ebbi difficoltà nel cercare di intendere come possa essere stato realizzato il pavimento della chiesa di San Nicola a Genazzano, fin quando ho avuto la curiosa e grande sorpresa di leggere una fonte storica attendibilissima che ha ribaltato il quadro delle cose.
All'inizio non riuscivo a trovare una soluzione cronologica perché il pavimento che avevo visto in S. Nicola era chiaramente precosmatesco e quindi realizzato presumibilmente in un periodo compreso tra il 1150 e il 1180, quando cioè la chiesa non esisteva ancora! Come era possibile?

Dal sito web del comune di Genazzano si leggono le seguenti informazioni storiche:

La chiesa, dedicata al Santo patrono Nicola di Bari, è una delle più belle e antiche di Genazzano. Essa compare per la prima volta nelle Conventiones, ossia gli statuti del paese risalenti al 1277, insieme a San Paolo e Santa Maria.Collocata all'interno della Rocca, faceva parte del borgo, di cui era la chiesa ufficiale. A questa fu particolarmente legato Papa Martino V, nato a Genazzano e battezzato proprio in questa chiesa. Grazie alla sua opera fu elevata a Collegiata e fu dotata di privilegi, reliquie e rendite; fece eseguire il soffitto e la pavimentazione cosmatesca nella quale possono essere rintracciati frammenti di lapidi antiche e sepolcri medievali. Tra le lapidi murarie sulle pareti emerge quella di una principessa gota, Flavia Amalafrida Theodinanda, relegata in esilio in una villa di Genazzano al termine della guerra greco-gotica.
Tra le altre lapidi vanno ricordate quella della famiglia dell'eroe di Barletta, Giovanni Brancaleone, mentre una lapide più recente ci riporta alla chiesa e alla sua storia: essa risale al XVII secolo e fu posta sulla rampa dell'ingresso per ricordare i lavori commissionati da Filippo Colonna tra il 1630 e il 1640, che nel rettificare la via conducente al palazzo baronale, distrusse le prime due campate delle cinque che componevano l'edificio primitivo, smantellando anche il sepolcro del principe di Salerno, Antonio Colonna.

Una chiesa gotica quindi, del tardo Duecento in cui non poteva essere realizzato un pavimento precosmatesco come quello che si vede attualmente. Tutt'al più vi sarebbe potuta essere un'opera pavimentale come quelle cosmatesche di Anagni, Ferentino, Civita Castellana, ma non quella che si vede. Dove è allora il mistero? E' possibile che Papa Martino V abbia fatto realizzare nei primi decenni del XV secolo un pavimento perfettamente corrispondente alle caratteristiche precosmatesche?
Cominciamo a dare delle risposte storiche. Il motivo per cui il grande quinconce centrale risulta tagliato, presentandosi in modo incompleto, è facile capirlo: tra il 1630 e il 1640 la chiesa fu dimezzata per "*rettificare la via che conduce al palazzo baronale*" e in quell'occasione furono distrutte le prime due campate dell'antico edificio e con loro la prima parte del grande quinconce precosmatesco e dell'antico pavimento fatto realizzare da Papa Martino V. Ma come è possibile che il pontefice diede ordine di realizzare un pavimento precosmatesco?
A questa domanda risponde direttamente l'autorevole Gaetano Moroni che nella sua opera *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni,* pubblicato nel 1844, dove si legge (pag. 219-220): "*In Genazzano nacque, secondo il Petrini, il Senni ed altri, Oddone Colonna nel 1365…indi nel 1417 creato Papa prese il nome di Martino V, e fu largo di beneficenze con Genazzano, e ne frequentò il luogo; e nel 1426 ne ricevè l'ambasciatore del conte d'Armagnac, che abiurò lo scisma. Dipoi il Papa ampliò le abitazioni; fece la strada detta de' Supportici, sostenuta da muraglioni, detta ancor oggi* la strada del Papa, *e migliorò le altre; demolito l'antico castello vi edificò il palazzo baronale con bagni; riedificò la chiesa di San Nicola, che fu fonte del suo battesimo, l'arricchì d'indulgenze e di reliquie, la provvide di sacerdoti e l'eresse in collegiata; il Cecconi e il Petrini dicono che pure la consagrò. Ma sussistendo buona parte dell'antico palazzo creduto imperiale, Martino V lo fece demolire, ornando colle sue pietre il suo palazzo, e la sua chiesa di S. Nicolò: i nobili lastricati di mosaico furono trasportati in Roma, pel nuovo pavimento della basilica lateranense, e gli avanzi servirono per quello della chiesa di S. Nicolò…Il pavimento a mosaico di S. Nicola anziché tratto dalla*

immaginata villa per formare quello di S. Giovanni in Laterano è più probabile che fosse fatto dei rimasugli di questo, mandati da Martino V a ornare la chiesa di S. Nicola di Genazzano".
Il Moroni dovette prendere la notizia dal Senni[8] che la pubblicava circa un decennio prima credendo però che il pavimento di S. Nicola fosse realizzato solo con gli avanzi del distrutto pavimento dell'antico Castello.
Da ciò si possono arguire due ipotesi: la prima suppone che il pavimento di San Nicola derivi da quello distrutto del castello Colonna; la seconda che invece, come supposto da Moroni, sia stato trasportato nella chiesa direttamente dagli avanzi del distrutto pavimento di S. Giovanni in Laterano.
Tra queste due ipotesi, in mancanza di prove documentali storiche, propenderei per la seconda ed eccone le ragioni. Sebbene il castello Genazzano o "Colonna" sia stato citato già in un atto di donazione dell'abbazia di Subiaco il 10 agosto del 1022 e passato ai Colonna nel 1053, l'edificio è tuttavia concepito quasi esclusivamente come avamposto difensivo, cioè di una fortezza in cui mal si addice una creazione come un pavimento cosmatesco i quali, in genere, venivano realizzati esclusivamente per le principali chiese.
Gli elementi caratteristici del pavimento tuttora osservabile nella chiesa di San Nicola suggeriscono, invece, una provenienza da un edificio religioso di grande importanza, come appunto è la basilica di San Giovanni in Laterano.
Della stessa opinione è Givambattista De Rossi[9]: "*Nel Bullettino 1875 pag. 131 e segg. dimostrai i marmorarii romani del medio evo avere usato comporre il lastrico delle chiese antiche anche nei dintorni di Roma con marmi varii segati dalle iscrizioni sepolcrali o d'altre classi cercate nei monumenti antichi di Roma. Che tale sia il caso di quelle adoperate in S. Nicola in Genazzano lo comprovò poi il Dessau nel tomo XIV del C.I.L. dell'accademia di Berlino, p. 16…Nel caso speciale poi dei marmi portati a S. Nicola di Genazzano, io congetturo che essi sieno residuo di quelli in grandissimo numero che i marmorarii ebbero facoltà di raccogliere da ogni parte del nostro suburbano, quando Martino V di casa Colonna pose mano a rifare il pavimento della basilica di Laterano. I Colonnesi erano signori di Genazzano; Martino V molto ivi operò: allora probabilmente il superfluo dei marmi antichi raccolti pel Laterano venne al luogo predetto*".

A ciò si può aggiungere un'altra osservazione: cioè che dato che il pavimento di S. Nicola è visibilmente molto antico, presumibilmente di prima epoca precosmatesca e riferibile a circa la metà del XII secolo, può darsi che gli "avanzi" del materiale raccolto per fare il pavimento della basilica lateranense, siano quelli più antichi provenienti dalla diruta basilica di S. Ippolito come si legge nel Bulletino di Archeologia Cristiana del 1882, serie 4, pag. 42: "*Nel 1425 quella basilica (di S. Ippolito) era uno dei luoghi "ecclesiastici campestres desolati", dai quali per concessione di Martino V furono tratti "lapides cuiuscunque generis" per rifare il pavimento della basilica lateranense*".
Così il mistero del pavimento della chiesa di S. Nicola è in parte risolto e dimostrato che non di opera "provinciale" poco attenta si tratta, ma di una mera ed arbitraria ricostruzione del 1425 circa, ordinata da parte del papa Martino V, come abbellimento decorativo della chiesa di San Nicola. Ogni riferimento, quindi, ad un possibile *modus operandi* di marmorari, o a presunte proporzioni e dimensioni, posizioni e caratteristiche degli elementi del pavimento, considerati nel loro insieme, ovvero ogni desunzione tratta sulla base di una presunta iconologia del manufatto così come si presenta, è da considerarsi illogica ed erronea.
L'unica cosa che si può fare è analizzare singolarmente gli elementi che compongono il pavimento o a piccoli tratti, la dove sarebbe possibile riconoscerne delle caratteristiche originali, e desumerne tipologie generali le quali conducono, come è evidente, ad un'opera realizzata in piena epoca precosmatesca, come dimostrano le numerose tessere giganti che compongono alcuni motivi tipicamente anteriori all'epoca dei Cosmati del XIII secolo, come i motivi seriali a

[8] Girolamo Senni, *Memorie di Genazzano*, 1838
[9] *Bullettino di Archeologia Cristiana*, 1894, serie V, pagg. 80-81.

losanghe ovali con stella a 4 punte interna, il quinconce gigante centrale e i riquadri composti in maggior parte da tessere di grande formato.

Il pavimento di San Nicola

Nonostante abbia avuto la piena disponibilità del parroco a intraprendere un accurato sopralluogo, nonostante abbia avuto la necessaria tranquillità nello svolgere l'indagine, devo dire che non è stato facile esaminare il pavimento della chiesa di San Nicola, per il fatto che l'interno dell'edificio è abbastanza buio e scarsamente illuminato solo dalle finestre semichiuse, mancando l'energia elettrica. Inoltre, una coltre di sporco e detriti sparsi su quasi tuta la superficie pavimentale ne impediva di vederne i colori che pure devono essere vivaci. Sarebbe occorsa una accurata pulizia e lavaggio per vedere in parte risplendere di luce propria l'antico litostrato.
Tuttavia, una volta abituato l'occhio alla fioca luce, il disegno del pavimento ha iniziato pian piano a prendere forma, così come anche i colori delle tessere che componevano i diversi motivi geometrici.
La chiesa ha attualmente due ingressi, di cui quello laterale per mezzo di un antico portale gotico. Entrando, la prima cosa che risalta agli occhi è l'incompletezza del grande quinconce asimmetrico che un tempo formava la principale decorazione della navata centrale. La sua incompletezza è dovuto ai motivi che ho detto sopra e nessun documento, descrizione o disegno ci è pervenuto che possa mostrarci come si presentava il disegno unitario prima della distruzione delle due campate della chiesa per allargare la strada antistante, avvenuta nel 1630 circa.
Assodato che il pavimento di San Nicola è frutto di una ricostruzione, data la provenienza del materiale impiegato prelevandolo dalla basilica di S. Ippolito e più probabilmente dai resti dell'antico pavimento precosmatesco della basilica del Laterano, non è possibile stabilire con certezza se l'intero disegno geometrico, o anche parti singole di esso, possa in qualche modo essere stato ripreso dall'originario che si vedeva nelle suddette chiese. Tuttavia la mia opinione è che nel 1425, in San Giovanni in Laterano doveva ancora vedersi una buona parte dell'antico pavimento e quando papa Martino V diede ordine di smantellarne una parte per farla portare alla chiesa di San Nicola, sarebbe più ovvio pensare che i marmorari avessero riprodotto il disegno nei minimi dettagli per poi utilizzarlo nella ricostruzione della chiesa di Genazzano. Diversamente sarebbe difficile spiegare come alle soglie del Rinascimento una bottega marmoraria, al di fuori ormai di ogni concezione di realizzazione dei litostrati del XII secolo, abbia potuto ricostruire un pavimento nel pieno stile e caratteristiche di quelli precosmateschi, sia nella tipologia stilistica che nell'impiego del materiale.
In San Giovanni in Laterano, il pavimento cosmatesco è un misto di varie epoche e materiali. Tessere nuove sono mescolate a tessere più antiche e ad altre originali del XII-XIII secolo, ma non è possibile individuare quali zone del pavimento (seppure esistono zone intere conservate dall'antichità) possano riconoscersi come antiche originali o antiche ricostruite e, peggio, quali di esse sono formate dal materiale ivi trasportato da S. Ippolito e quali, invece, mostrano gli elementi del pavimento originale della chiesa.
La scelta di Martino V di far trasportare come ornamento della chiesa di San Nicola una parte del pavimento antico della basilica del Laterano, si è rivelata importante per noi perché, se non ci si è fatto caso fino ad oggi, osservare il pavimento "cosmatesco" di San Nicola a Genazzano, significa praticamente osservare come era il pavimento antico precosmatesco della basilica di San Giovanni in Laterano! Il che non è poco.
Gli elementi precosmateschi di quel pavimento si possono riscontrare in altri litostrati che preservano almeno una parte delle stesse tipologie, come quello della basilica dei Santi Quattro Coronati a Roma e in genere tutti quei pavimenti musivi che furono realizzati all'epoca di Pasquale II ed attribuibili alle botteghe marmorarie di *magister Paulus* e di Tebaldo come capostipite della prima bottega laurenziana, entrambi maestri marmorari operanti in Roma e nei territori nel Lazio meridionale nella prima metà del XII secolo.

Caratteristiche del pavimento

Cominciamo subito col dire che il pavimento di San Nicola presenta al primo colpo d’occhio le solite caratteristiche che accomunano tutti i monumenti del genere ricostruiti, rimaneggiati, restaurati e ritoccati in varie epoche. L’elemento che risalta subito e che si rende più immediatamente evidente è la mescolanza, un pò casuale ed arbitraria, di tessere musive lapidee originali antiche con quelle delle varie epoche in cui il pavimento ha subito rimaneggiamenti. Entrambe furono impiegate soprattutto per riempire le campiture degli elementi geometrici principali e per questo si denota anche una mancanza, a volte parziale, a volte totale, della logica di composizione simmetrica delle figurazioni e dei motivi delle campiture. Spesso si sfiora il “rappezzo” li dove necessitava riempire in qualche modo il vuoto. Un continuo alternarsi, quindi, di elementi antichi e più moderni nel tentativo di ricostruire un qualcosa che è andato per sempre perduto (il disegno ed il pavimento della basilica lateranense) e che qui viene riproposto in una chiave di reimpiego e restauro in un tempo in cui non vi era ancora nessuna concezione di tutela e conservazione del bene archeologico e artistico. Forse bisognava lavorare anche con una certa fretta e quindi in modo approssimativo e poi era vicina ormai l’epoca in cui la moda dell’arredo medievale e gotico doveva lasciare il passo all’invasione barocca.
In simile contesto è già un miracolo che ci sia pervenuta questa importantissima testimonianza storico-artistica del pavimento della chiesa di San Nicola che, di riflesso, ci mostra come doveva essere il più antico pavimento della basilica del Laterano e per questo certamente più importante, almeno dal punto di vista storico, di altri monumenti simili che hanno subito la stessa sorte.
Il taglio delle due campate della chiesa che davano sulla strada oggi antistante il moderno accesso tramite due scale laterali, ha permesso, fortunatamente, di conservare una buona parte del quinconce asimmetrico che accoglie il visitatore all’entrata della chiesa. Esso è tagliato dal muro perimetrale esterno esattamente lungo l’asse mediano che attraversa il centro delle due *rotae* inferiori del *quincux*. Al di sopra di questa grande figura sono state realizzate tre file di ripartizioni rettangolari di cui le due esterne disposte in senso verticale e quella centrale in senso orizzontale. E già questa è una nota totalmente stonata nella grande orchestrazione del senso unitario dell’insieme di un pavimento cosmatesco. Una stonatura dovuta ad una ricostruzione totalmente arbitraria di queste tre file di ripartizioni rettangolari. Ciò potrebbe far pensare che i marmorari di papa Martino V abbiano riprodotto in disegno solo alcuni elementi più importanti, come il quinconce che poi hanno riprodotto, e alcune delle configurazioni geometriche principali, mentre i riquadri sono stati elaborati senza molto tener fede a come si vedevano nella basilica lateranense.
Una incongruenza che si vede subito, tra l’altro, è che in queste tre ripartizioni, i rettangoli che contengono i motivi geometrici sono di piccole dimensioni e sono tra loro suddivisi da listelli marmorei di dimensioni sproporzionate. Non vi è una corrispondenza simmetrica tra le diverse ripartizioni e i motivi geometrici sembrano mescolarsi casualmente. Spesso si notano punti di “rappezzo” con frammenti di tessere originali e moderne. E’ gioco forza notare zone del pavimento in cui tali rimaneggiamenti sono avvenuti in varie epoche come quelle tra il XVII e il XVIII secolo che mostrano tipologie di intervento con forti affinità che è possibile riscontrare in gran parte dei pavimenti romani e in quelli di Ferentino ed Anagni. Ad un’epoca più moderna, invece, dovrebbero riferirsi quei riquadri che mostrano ricostruzioni dei motivi con tessere prevalentemente bianche e visibilmente meno antiche.
Allo stesso modo è possibile individuare tracce di pavimento meglio preservato e ricostruito che più si avvicina a come era in origine distinguendosi fortemente da quelle zone dove il mosaico è visibilmente rattoppato alla meglio.
La superficie del *quincux* sembra mostrare la maggior parte di elementi originali e meglio ricostruiti. Da una sua analisi tipologica e dall’analisi dei motivi geometrici con cui è decorato, possiamo tranquillamente riferire il lavoro del pavimento originale alla bottega di Tebaldo e in parte forse del figlio Lorenzo. Ormai abbiamo imparato a riconoscerne lo stile e in questo pavimento ne troviamo tutte le tracce con l’aggiunta di un nuovo elemento stilistico credo molto

importante: la stella cosmatesca di Lorenzo e Iacopo che qui è raffigurata nei suoi elementi primordiali come una grande stella esagonale formata da sei grandi losanghe romboidali, tutte di colore giallo antico o bianco. Per la prima volta assistiamo a questa particolarità in un pavimento cosmatesco. Questo elemento stellare esagonale formato con tessere romboidali, potrebbe aver costituito una sorta di firma stilistica nei pavimenti della bottega di Tebaldo che, nel tempo, si è trasformata nella stella cosmatesca in versione ridotta che abbiamo visto a decorazione nel pavimento del duomo di Ferentino e in altri contesti romani.
L'uso delle fasce decorative circolari e rettilineari formate dalle sequenze di quadratini diagonali di porfido e serpentino; le lunghe fasce decorative di esagoni inscritti formati da losanghe rosse e verdi con la stella gialla al centro; le campiture di triangoli e le fasce circolari con le sequenze di triangoli successivi sono solo alcuni degli elementi stilistici ormai familiari che contraddistinguono dall'inizio la bottega cosmatesca di Tebaldo e Lorenzo. Come si vede nel pavimento di San Nicola, l'uso moderato, ma sapientemente calibrato, del giallo antico diventa pian piano una caratteristica inconfondibile dell'eleganza dei pavimenti dovuti alla bottega lauerenziana.
La ricchezza dei motivi geometrici riprodotti in questo litostrato, che è stato considerato un "avanzo", può solo farci immaginare la ricchezza dell'originale litostrato precosmatesco che un tempo ornava l'enorme basilica di San Giovanni in Laterano.
In San Nicola si riscontrano numerosi patterns che appartengono all'ormai noto repertorio dei pavimenti precosmateschi, alcuni dei quali possono essere definiti anche rari perché ne ho visti sono due o tre esempi in alcune chiese: è il pattern che io chiamo "gibboso" perché impiega decorazioni con tessere ovali o rotonde tagliate a metà. Tra l'altro questo pattern è riprodotto in questo pavimento in modo molto approssimativo. Ciò si può chiaramente osservare nelle immagini 14 e 15 che mostrano un esempio di ricostruzione dello stesso pattern: a sinistra nella chiesa di San Pietro alla Carità in Tivoli, a destra nella chiesa di San Nicola a Genazzano.

14. Chiesa di S. Pietro a Tivoli

15. San Nicola di Genazzano

Il resto dei patterns delle ripartizioni rettangolari sono i consueti disegni che appartengono sia al repertorio antico precosmatesco, sia a quello riutilizzato dai Cosmati nel XIII secolo: quadrati diagonali e campiture triangolari, nel formato piccolo e grande; idem, con campiture di quadratini; esagoni collegati da quadratini; esagoni collegati da rombi; esagoni collegati da triangoli (motivo *ad triangulum*); stelle cosmatesche ottagonali e, infine, la maggior parte dei rettangoli è costituita da motivi ricostruiti in fasi più moderne con motivi *ad quadratum*.
Tra questi patterns che non appartengono al *quincux* centrale, sono da porre in evidenza tre tipologie meno note: la prima è quella vista prima con le tessere "gibbose"; il secondo è formato da cerchi intersecantisi (fig. 16), ognuno costituito da un esagono centrale bianco ai cui lati aderiscono quadrati di porfido e serpentino, alternati da triangoli bianchi; il terzo esibisce la figura di un quadrato composto di una croce centrale (fig. 17) e le campiture esterne con tessere quadrate di vario colore tra cui il bianco e il giallo antico. La croce è decorata da triangoli disposti di punta e un quadrato diagonale al centro, come si vede nelle figure 16 e 17 che seguono.

16

17

Il pavimento del presbiterio

Dopo il *quincux* e la serie di ripartizioni rettangolari, vi è un piccolo gradino che rialza il pavimento al livello del presbiterio. Un'area rettangolare larga circa 4 metri e lunga circa 6 o 7 metri. Qui possiamo osservare una situazione sensibilmente diversa da quella del primo pavimento dove i rimaneggiamenti sembra siano più numerosi ed eseguiti in diverse epoche. IN questo segmento del litostrato sembra di poter osservare la ricostruzione originale come effettuata dai marmorari di papa Martino V attorno al 1426. In effetti, oltre ad una esecuzione migliore, si riscontra anche una più logica organicità nella simmetria del disegno unitario eseguito; si nota una "pulizia" maggiore de lineamenti, uno stato conservativo e un aspetto diverso rispetto al pavimento inferiore. Gli incastri delle tessere sembrano perfetti, se si tiene conto dell'usura delle stesse; non si nota la fuoriuscita della malta dal letto di posa delle tessere, come spesso accade nei pavimenti rifatti in epoca barocca. Tuttavia, la mancanza di simmetria policroma tra la composizione delle tessere minute nei motivi geometrici è indice che il pavimento è stato manomesso e delle tessere di diverso colore sono state inserite nei punti in cui erano venute a mancare quelle originali.
Il rettangolo pavimentale è composto da una grande fascia perimetrale che esibisce un motivo tipicamente precosmatesco, visibile in diverse chiese di Roma e del Lazio: una successione di cerchi con una stella a quattro punte inscritta al loro centro. La figura geometrica del cerchio è ottenuta da quattro grandi tessere a forma di losanga oblunghe e disposte di punta in modo da formare all'interno la figura di una stella a quattro punte campita da una tessera rotonda al centro e da quattro piccoli triangoli per ciascuna punta.
Da un solo lato questo perimetro esibisce un motivo geometrico diverso, composto da quadrati, che è stato evidentemente ricostruito in seguito. Al centro del pavimento vi è un grande rettangolo delimitato da fasce di listelli marmorei di diversa lunghezza e di eguale larghezza di cui alcuni ricavati da lapidi tombali ed epigrafi. All'interno vi sono tre riquadri rettangolari di cui quelli laterali esibiscono: una, motivi a quadrati e l'altra con motivi di esagoni *ad triangulum*, entrambe scorniciate da fasce decorate con rombi ed elementi minori triangolari. Il rettangolo centrale esibisce due *rotae* anch'esse ricostruite con materiale di spoglio che recano tre livelli circolari di decorazioni, quasi tutti a base di triangoli, come parte delle campiture esterne. Da notare che i dischi centrali di queste due *rotae* sono diversi per tipologia e dimensioni. Questa parte del pavimento della chiesa di San Nicola è da considerarsi forse il più vicino all'opera di ricostruzione dei marmorari di papa Martino V, ma non è certamente esente dalle manomissioni postume dell'epoca barocca, anche se in modo sensibilmente minore rispetto al resto della pavimentazione antistante il presbiterio.
E' curioso notare che un forte richiamo di questo rettangolo pavimentale sulla parte rialzata, è osservabile in un lacerto di mosaico in *opus alexandrinum* visibile nel pavimento della cappella centrale sul presbiterio. Qualche traccia del pavimento cosmatesco si vede anche intorno al

gradino esternamente alla cappella sul presbiterio. Prima di chiudere questo capitolo va ricordato che nella chiesa di S. Nicola, oltre al pavimento esistono altri due reperti cosmateschi e questi sono una croce murata sul lato perimetrale destro che da sulla strada ed una lastra di marmo, di cui non si comprende il senso e il significato, decorata con motivi ripresi dal pavimento e fissata per di un lato al muro laterale sinistro. Essa poggia, inoltre, su due frammenti di marmo antichi, di cui il primo sembra essere un capitello con decorazioni a fogliame.

La croce è decorata con paste vitree con sequenze di croci cosmatesche formate da otto losanghe e campiture con elementi triangolari minori, affine alle fasce decorative di paste vitree che in genere si vedono sui cibori e negli amboni.

La tavola marmorea è un misto senza senso di tessere marmoree esagonali e quadrate separate da elementi triangolari minori. Il tutto versa in uno stato di completo abbandono.

18. La chiesa di San Nicola nel contesto urbano di Genazzano

19. Il pavimento come si presenta alla luce naturale entrando in chiesa. Si nota il *quincux* incompleto.

20. Il *quincux* tagliato dal muro perimetrale lungo la linea mediana delle *rotae* esterne.

21. La rota tagliata dal muro perimetrale. E' formata da frammenti di marmo diversi di cui alcuni recano iscrizioni. Si vede l'uso del giallo antico, e gli elementi dell'arte cosmatesca della bottega di Tebaldo e Lorenzo. Un tempo i rombi della fascia centrale dovevano essere tutti gialli richiamati nel colore dai triangoli minori delle campiture della prima fascia a triangoli di porfido rosso e serpentino verde. Si immagini la bellezza visiva.

22. Porzione del pavimento presso l'ingresso principale della chiesa. Si notano due riquadri che esibiscono tipologie diverse tra loro. Qui il pavimento era stato distrutto dopo la sua composizione e rattoppato mescolando senza senso il motivo triangolare, le stelle cosmatesche e la lastra marmorea centrale. Il riquadro più sopra è visibilmente di epoca posteriore e la maggior parte delle tessere quadrate è moderna.

23. Parte del *quincux* in cui di importante si nota una parte originale della decorazione a stelle gialle lungo la fascia rettilinea della ruota superiore; la ruota interna al quadrato a sinistra pure mostra una decorazione circolare a

quadratini vicina all’originale; la campitura vicina alla ruota esterna a destra mostra una mescolanza di due patterns, quello a tessere esagonali e quadrati e le file di quadrati grandi e piccoli. Ricostruzione arbitraria non originale. Sullo sfondo in alto si notano le grandi stelle esagonali gialle.

24. Una visuale più o meno completa del primo e del secondo pavimento dinanzi al presbiterio rialzato.

25. La stella cosmatesca e porzioni più o meno originali del *quincux.*

26. Una delle *rotae* del *quincux*. Si vede la decorazione circolare ad esagoni inscritti con una stella al centro.

27. Zone di pavimento attorno al *quincux* ricostruite in modo approssimativo.

28. Il pavimento come si presenta davanti all’uscio della porta principale.

29. La stella di losanghe romboidali compresa tra campiture di triangoli e frammenti di lastre tombali di reimpiego.

30. Zona del pavimento a nord del *quincux,* fatta principalmente di motivi *ad quadratum*.

31. In questa porzione, prospiciente il gradino rialzato, si vede una lapide del 1304. La disposizione completa ed esatta dei patterns che girano intorno al perimetro della lapide dimostra che la porzione di pavimento è stata adattata alla forma della lapide già esistente al momento della realizzazione del pavimento.

32. Un rettangolo formato da gran parte di tessere antiche, quasi tutte frammentarie.

33. L’interno della chiesa nella navata centrale, visto dall’ingresso.

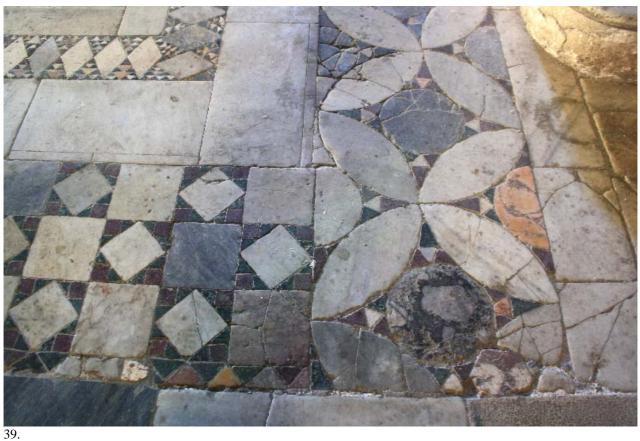
34. Il pavimento sul rialzo di fronte al presbiterio. Si nota la fascia perimetrale decorativa con i grandi motivi di losanghe oblunghe a formare stelle a quattro punte e il motivo estraneo di quadrati. Nel mezzo i tre riquadri con le due *rotae* centrali.

35. Gli incastri perfetti tra le losanghe oblunghe. Si notano le tessere rosse aggiunte postume con incastri imperfetti.

36. Uno dei riquadri con motivi *ad triangulum* esagonali e la fasce decorative di rombi con campiture di triangoli scomposti in elementi minori.

37. Le due *rotae* del rettangolo centrale. L'andamento dei triangoli nelle campiture mostra chiaramente una ricostruzione non all'altezza della precisione dei maestri Cosmati. La fascia circolare esterna della ruota di sinistra mescola senza senso due motivi distinti di quadratini e di triangoli. La simmetria policroma tra le tessere è assente.

38. Nella cappella sul presbiterio si osserva una porzione di mosaico pavimentale in *opus alexandrinum* che riprende il motivo cosmatesco delle tessere a losanga e stella a quattro punte. Qui si può notare la simmetria policroma delle tessere.

39.

40. La croce cosmatesca murata

41. La lastra di marmo murata con motivi ripresi dal pavimento.

PALESTRINA
VILLA DI ADRIANO. CHIESA DI SANTA MARIA IN VILLA

Nel complesso monumentale denominato “Villa Imperiale”, a circa un miglio dal tempio della dea Fortuna Primigenia, si trova il monumento archeologico costituito dalla Villa di Adriano (da non confondere con Villa Adriana a Tivoli); in un secondo livello si trova inglobato il cimitero civico di Palestrina all’interno del quale vi è la chiesa di Santa Maria in Villa. E’ questa una “scoperta” recente dal punto di vista cosmatesco ed ho il piacere di darne una presentazione in queste pagine grazie alla collaborazione della dott.ssa Roberta Iacono dell’Associazione “Comitato di Quartiere Villa di Adriano” che ringrazio di cuore anche per avermi messo a disposizione delle eccellenti foto del monumento che mi accingo a descrivere e per essersi offerta quale preziosa “guida turistica” per la mia visita alla cattedrale di Palestrina.
La chiesa di Santa Maria in Villa è stata di recente studiata in modo approfondito sotto ogni punto di vista. Restano però gravi lacune sulle origini, fondazione e consacrazione della stessa in quanto le prime notizie storiche si hanno a partire dal XIV secolo[1]. Secondo le ricerche effettuate dagli studiosi la chiesa avrebbe avuto delle opere cosmatesche al suo interno e se è vero, come riportato in nota, che era dotata anche di un pavimento musivo del genere, le sue origini dovrebbero essere all’incirca coeve a quelle della cattedrale di Palestrina. Tuttavia, basandomi sull’esperienza acquisita dalle numerose ricerche cosmatesche che ho portato avanti fino ad oggi, non mi sento di scartare a priori una ipotesi che purtroppo ho avuto modo di verificare più volte nei miei itinerari sui Cosmati: cioè che la cattedrale, monumento certamente più importante nel XII secolo, fosse dotata di opere cosmatesche le quali, in seguito alle devastazioni della moda barocca furono in parte salvate e trasportate in altri luoghi. L’altare, o le sue decorazioni musive in paste vitree e parte del pavimento cosmatesco di S. Maria in Villa potrebbero provenire quindi dalla cattedrale. Con una certa difficoltà si potrebbe fare anche il ragionamento inverso, ma bisognerebbe ammettere che i Cosmati (o i marmorari di allora) fossero stati chiamati a quel tempo per decorare la piccola chiesetta e non la cattedrale! Infine, si potrebbe pensare che essi avessero lavorato in entrambi i luoghi, ma siamo nel campo della fantasia più che delle ipotesi.
Sarebbe interessante, invece, smantellare l’inutile pavimento del 1920 per riportare alla luce, se ancora esiste, quello antico cosmatesco. Sarebbe utile per eventuali confronti con i pavimenti di Tivoli e di Genazzano e capire se essi fossero originali del luogo o se trasportati da qualche basilica romana.

L’altare cosmatesco

E’ ritenuto l’elemento medievale più antico e importante della chiesa di Santa Maria in Villa. Come hanno già rilevato gli studiosi, esso appare ricavato da un elemento di trabeazione romano, ma il fatto che sulle superfici laterali non vi siano decorazioni, potrebbe far pensare che un tempo esso fosse destinato ad un uso diverso dell’altare, come ad un tabernacolo murato ai lati fino alle decorazioni di ovuli e foglie lanceolate. In effetti, la configurazione frontale, con le due colonnette

---

[1] “Non abbiamo però documenti diretti che attestino la fondazione di questa chiesa. Sappiamo che era già esistente dalla “Cronaca della Vita di Cola di Rienzo” dell’Anonimo Romano che riporta che nel 1354 il tribuno si accampò nei pressi della chiesa: *“allocao lo tribuno all’oste de Santa Maria della Villa”* durante l’attacco a Palestrina. I documenti consultati attestano concordemente l’antica età della chiesa di Santa Maria in Villa e per tale motivo probabilmente se ne persa memoria della fondazione…L’interno della chiesa di Santa Maria si compone di un’unica navata terminante in un’abside decorata in stucco con motivi a grottesca, ha un unico altare, preziosa testimonianza medievale. Infatti l’altare è stato ricavato da un elemento di trabeazione romano, come si evince dalla decorazione a ovuli e foglie lanceolate posta ai lati destro e sinistro. La faccia frontale è stata rilavorata in epoca successiva e presenta una decorazione in tessere musive a pasta vitrea con lo stile dei marmorari romani. Con lo stesso stile era decorata l’intera chiesa e anche il suo pavimento, che però venne ricoperto nel 1920 dalla attuale pavimentazione a mattonelle bianche e nere. La decorazione della chiesa e del suo altare in stile cosmatesco è presumibilmente coeva alla ristrutturazione della Cattedrale di Palestrina voluta dal Vescovo Conone e inaugurata solennemente dal papa Pasquale II nel 1117, di cui anche nella Cattedrale, come nella chiesa di Santa Maria, si conserva un altare nella cappella del Crocifisso.”. (notizie ricavate da www.villadiadriano.it)

tortili un tempo intarsiate a mosaico di paste vitree e il rettangolo centrale delle dimensioni perfette per ospitare un piccolo portale che dava sul vano interno che fungeva da custodia dell'Eucarestia e probabilmente sostituito con una lastra di marmo, è tipica dei tabernacoli cosmateschi, come quello più piccolo probabilmente realizzato da Vassalletto II in Anagni, o come si vedono in alcune basiliche romane, per esempio a Santa Cecilia in Trastevere dove è murato. D'altra parte, un altare dipinto sarebbe un'altra preziosa rarità dei monumenti religiosi italiani come pochissimi ne esistono al mondo (ricordo l'altare dipinto nella chiesa di Santa Maria Maggiore in Sant'Elia Fiumerapido, nel cassinate, in provincia di Frosinone). Proprio il fatto che esso reca tracce di pittura, potrebbe rafforzare l'ipotesi che in origine doveva trattarsi di un tabernacolo murato riutilizzato poi come altare in questa chiesa.
C'è però un dettaglio di cui bisogna tenere conto: nell'altare di Santa Maria in Villa, le due colonnine musive non sono identiche nel fusto tortile, mentre nei tabernacoli citati lo sono. Siccome i capitelli superiori sono della stessa fattura, potrebbe darsi che il tutto fosse una composizione di varie parti a scopo di realizzare un tabernacolo nella mia ipotesi, e un altare nel caso più generale che si è portati finora a credere.
Un altro dettaglio che credo potrebbe rivelarsi importante per le future indagini riguarda lo stile e la policromia dell'ornamento cosmatesco del manufatto. Dico subito che questo non ha nulla a che fare, come fattura artistica, con la lastra musiva cosmatesca reimpiegata come paliotto d'altare nella cappella del Crocifisso nella cattedrale di Palestrina. Piuttosto, trovo delle forti affinità cromatiche per l'uso e distribuzione delle tessere di paste vitree color turchese, con la lastra erratica che ho esaminato nella basilica di Santa Maria Maggiore in Tivoli e il paliotto d'altare della basilica di San Giorgio in Velabro a Roma, tanto da far pensare che possa trattarsi dello stesso artista! Infatti, raramente si vede un uso così esplicito di queste sfumature cromatiche nei lavori sobri e classici dei marmorari romani, specie della bottega cosmatesca di Lorenzo.
Data l'affinità delle lastre di S. Maria in Villa e di Santa Maria Maggiore in Tivoli e la relativa vicinanza tra le città, potrebbe darsi che nei periodi in cui la piccola chiesa medievale di Tivoli conosceva un degrado maggiore, alcune delle opere, tra cui parte di una transenna presbiteriale o di pluteo d'ambone, come la lastra di cui ho accennato, potrebbe essere stata trasportata nella chiesa di Tivoli.

Lascio agli studiosi di epigrafia il non facile compito di interpretazione delle lettere e/o numeri che si vedono nel rettangolo frontale dell'altare, e faccio solo notare che la decorazione con la quale sono state ricavate, che impiega tessere di paste vitree di forme diverse e arrangiate a coprire le campiture degli spazi vuoti, sembra essere molto più rudimentale se paragonata alla tecnica musiva che si riscontra nelle fasce decorative laterali a motivi di "stella cosmatesca"[2]. Tuttavia il materiale impiegato, cioè le tessere musive, sembrano mostrare le stesse caratteristiche tipologiche, compresa la caratteristica principale riscontrabile nell'uso cromatico delle paste vitree turchesi che è una componente comune a tutte le decorazioni presenti sul frontale di questo altare, dimostrando che l'opera è frutto di una unica mano maestra.
A parte il rettangolo centrale - dove sembra di vedere confusamente le lettere alfa e omega a sinistra in alto, la sequenza IVI sotto e a destra una D (come a formare DIVI) sopra, e una TA sotto, mentre nella parte bassa a sinistra in alto una PE e a destra DO, mentre sotto non si legge nulla a sinistra, e XI a destra, per me indecifrabile - non si dimentichi la croce centrale del tipo "patente", o greca, di cui purtroppo è rimasta quasi solo la forma e qualche lieve traccia di materiale musivo ai bordi. Infine, le decorazioni cosmatesche in rilievo che girano attorno al rettangolo centrale, di cui si può notare quella inferiore fatta di pochi resti del pattern di quadratini e triangoli che nell'insieme offre il colpo d'occhio della stella ottagonale cosmatesca. Da notare

[2] Alcuni studiosi del passato ci hanno tramandato che lo storico d'Agincourt avrebbe scritto che i Cosmati furono gli inventori del genere di mosaico detto *a stella*, come quello del chiostro di San Paolo fuori le Mura. Non credo che fossero gli inventori del pattern della stella ad otto punte ricavata con minuscole tessere triangolari, perché questo pattern ci deriva già dall'epoca romana e bizantina, ma in "formato gigante". Credo piuttosto che i Cosmati lo avessero adottato personalizzandolo nella forma minuta che siamo abituati a vedere nelle loro decorazioni.

che i colori delle tessere richiamano costantemente il giallo antico di cui tutta la composizione è mediamente ricca. Nelle zone vuote si può ancora ben notare la forma e la disposizione delle celle che ospitavano le tessere di paste vitree. Si vede come il reticolato del pattern geometrico. Lo stesso motivo, saliva lungo le due fasce laterali senza interruzione fino ai due piccoli tondi laterali dei quali non si riesce a capire dall'analisi fotografica se fossero anch'essi ricoperti di paste vitree o di semplici porfidi. La decorazione orizzontale superiore è invece diversa ed esibisce un motivo geometrico a croce di cui i sottili listelli color oro riluccicano di luce. I pochi frammenti che si osservano nelle decorazioni delle scanalature delle due colonnine tortili, sono della stessa tipologia della decorazione bassa ed è fatta principalmente di triangolini e quadratini.
Nella parte superiore ai capitelli delle colonnine, si vede una fascia simile a quella sottostante dove una volta era riempita di mosaico e ancora due tondi finali, ma è andato tutto perduto, eccetto qualche piccolo frammento. Nella malta si riesce a intravedere il disegno geometrico che è quello delle stelle esagonali a losanghe romboidali, che sarà ripetuta nell'ultima fascia decorativa in alto.
Ancora sopra, si vede una decorazione di quadratini disposti di punta in massima parte giallo oro, e triangoli bianchi e turchese. Questa si è conservata abbastanza bene nella parte mediana e distrutta verso i lati esterni. Si nota il buon lavoro degli intarsiatori e una ottima simmetria policroma tra le tessere.
L'ultima decorazione in alto, riprende il motivo a stella esagonale fatta con losanghe di paste vitree in rosso su sfondo turchese, una scelta cromatica molto elegante, seria ed impegnativa. Anche di questa si sono salvati solo alcuni tratti che ben mostrano la bellezza dell'opera la quale, nel suo complesso, sembra sia stata solo marginalmente interessata da rimaneggiamenti o restauri nel corso dei secoli.

Tutte le foto che seguono sono per gentile concessione del "Comitato di Quartiere Villa di Adriano" di Palestrina di cui un ringraziamento particolare va alla dott.ssa Roberta Iacono.

1. L'interno della chiesa di S. Maria in Villa con la collocazione dell'altare cosmatesco.
2. Sotto. Visione completa del frontale d'altare.

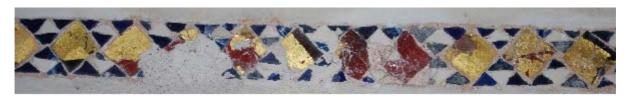
03. Il lato occiduo dell’altare, grezzo e privo di decorazioni fino alla trabeazione romana.

04. La decorazione della fascia orizzontale superiore al rettangolo centrale, fatta di motivi a croci color oro.

05. Le decorazioni del rettangolo centrale, con la croce patente in mezzo

06. La colonnina tortile di sinistra con i frammenti decorativi.

07. La colonnina tortile di destra

08. dettaglio di una delle colonnine con i frammenti di decorazione e gli alloggi per le paste vitree.

9-10-11. Dettagli delle fasce decorative, qui sopra la stella a sei punte con losanghe rosse.

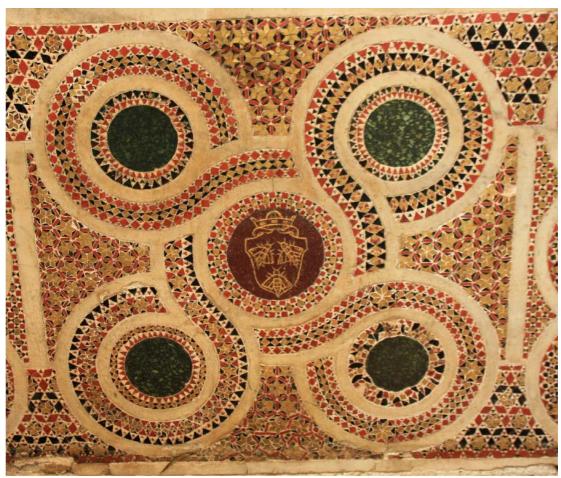
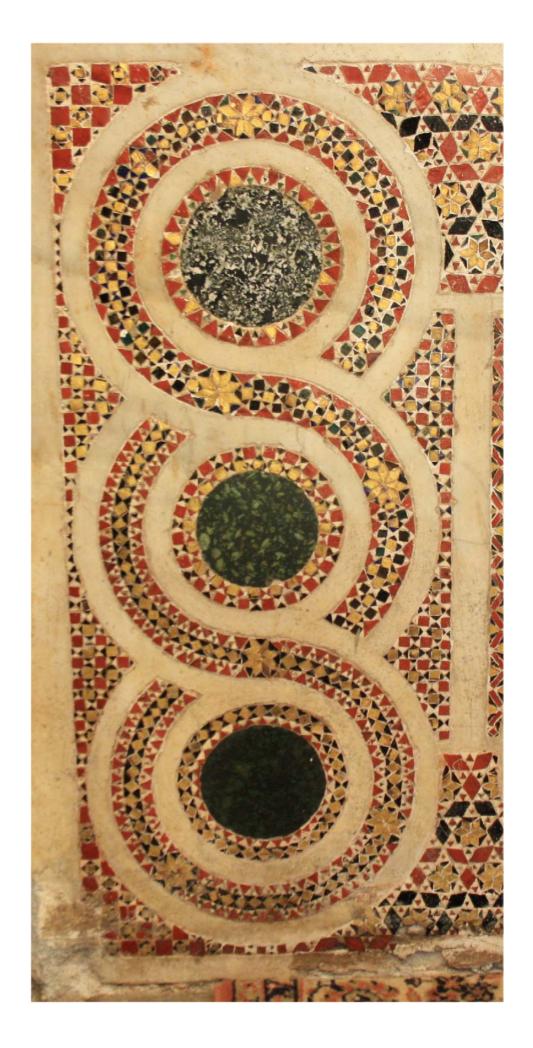
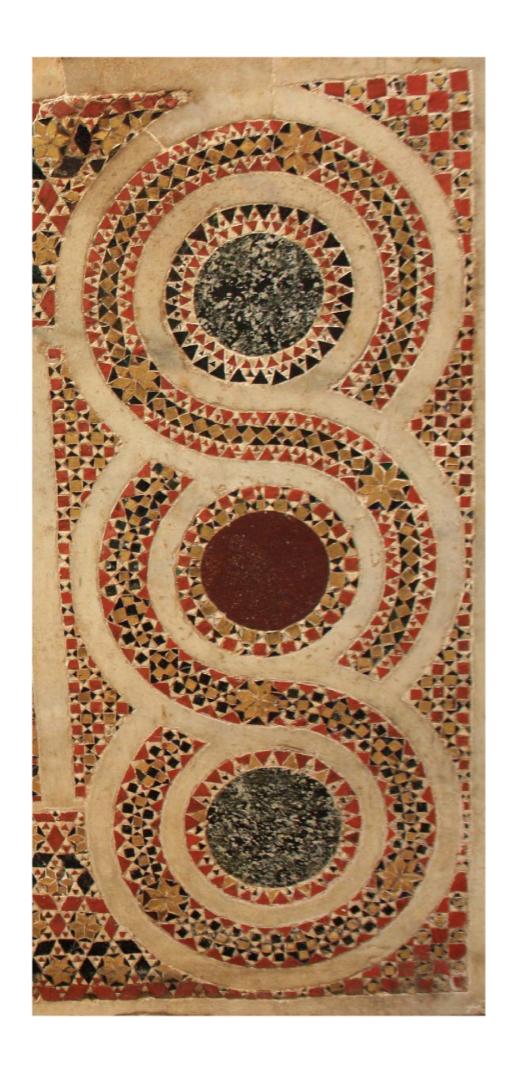
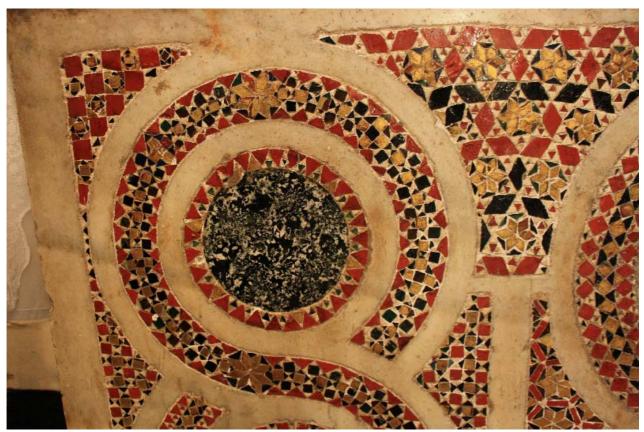
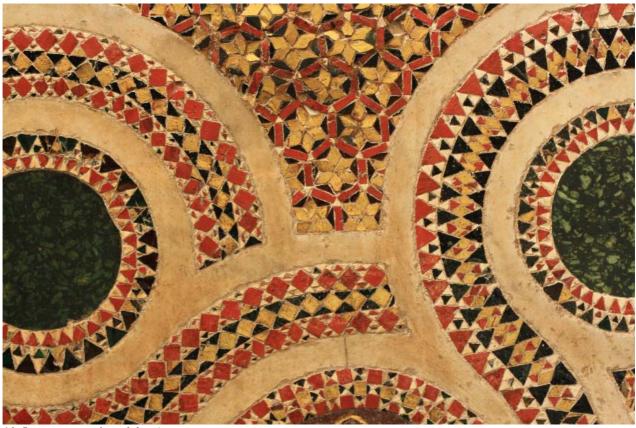
PALESTRINA
CATTEDRALE DI S. AGAPITO

La cattedrale di Palestrina è un monumento storico molto antico le cui origini risalgono al IV-V secolo essendo costruita, come spesso avveniva, sulle preesistenti rovine di un più antico tempio di epoca romana. L'edificio fu ampliato nelle forme romaniche, di cui oggi si vedono solo alcune tracce come il campanile, la facciata e la cripta, nel XII secolo quando venne anche consacrato nel 1117 dal papa Pasquale II, lasciandoci pensare che sotto questo papa, mecenate dei pavimenti ed opere precosmatesche, la chiesa sia stata adornata degli arredi liturgici, tra cui anche il pavimento, nello stile delle opere cosmatesche del tempo.

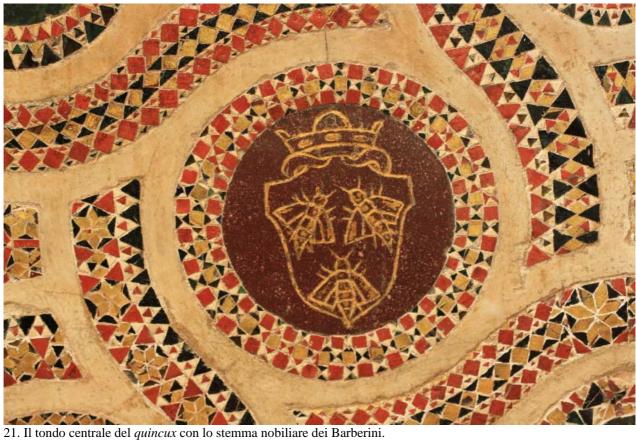
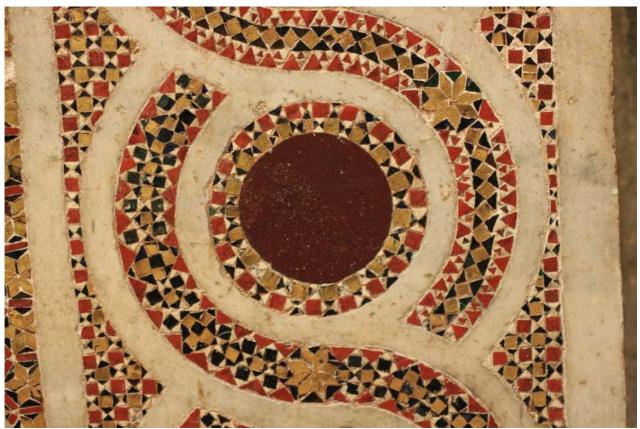
Di queste purtroppo non è rimasta alcuna traccia. Esse dovettero essere distrutte durante le tante guerre, saccheggi e devastazioni perpetrate nei secoli successivi alla consacrazione della chiesa. Un solo reperto si conserva nella cattedrale, ma non abbiamo alcuna certezza che esso fosse un residuo del glorioso arredo cosmatesco del XII-XIII secolo: si tratta di una grande lastra marmorea che è stata reimpiegata, probabilmente nel XVII secolo, come paliotto dell'altare che si trova oggi nella cappella del Crocifisso.
Tale reperto è ancora oggi poco noto agli studiosi di arte cosmatesca e non viene citato da nessuno degli autori moderni che hanno scritto sull'argomento.
La prima cosa che si nota è il piccolo tondo di porfido dell'elemento centrale della lastra marmorea: ovvero il tondo centrale del *quincux* all'interno del quale è inciso un disegno che rappresenta chiaramente lo stemma della famiglia Barberini. Ciò dimostra che il reimpiego della lastra fu concepito all'epoca in cui tale potente famiglia era presente in Palestrina con alcuni dei suoi componenti. Così, possiamo stabilire un termine *ante quem* ed uno *post quem* entro i quali collocare il periodo di restauri e rimaneggiamenti barocchi in cui probabilmente furono smantellati diversi arredi medievali. Il primo termine *ante quem* deve considerarsi il 1623, quanto Maffeo Barberini fu eletto papa Urbano VIII; il termine *post quem* va invece considerato il 1722, anno in cui morì Urbano, l'ultimo componente della linea maschile della famiglia. Più precisamente però, la lastra potrebbe essere stata incisa con lo stemma della famiglia, nel periodo compreso tra il 1661, anno in cui fu nominato vescovo Antonio III Barberini e il 1671 quando questi morì per lasciare il posto, dopo diciannove giorni che la sede vescovile era vacante, a Rinaldo d'Este, già cardinale di San Lorenzo in Lucina.
Fu sotto Antonio III Barberini, infatti che in Palestrina vi furono alcuni importanti rinnovamenti religiosi, tra cui la fondazione del convento di Santa Maria degli Angeli.
Lasciando da parte la ricerca del tempo in cui i Barberini incisero il loro stemma nel tondo centrale del *quincux*, proviamo ad esaminare più in dettaglio il reperto cosmatesco.
La prima cosa che risalta agli occhi è lo steso di conservazione della lastra che, nonostante il tempo ed i ritocchi, si è mantenuto in ottimo stato. La seconda cosa che si nota è la coerenza ed organicità del disegno unitario della stessa in cui non sembra potersi osservare un disordine geometrico, essendo tutti gli elementi in perfetta corrispondenza simmetrica gli uni con gli altri. Così, gli angoli esterni della lastra presentato tutti lo stesso motivo geometrico di quadratini rossi alternati ad elementi minori gialli; a destra e a sinistra del *quincux* centrale vi sono due guilloche identiche in cui solo il tondo di porfido rosso di quella sinistra sembra essere diverso; tutte la campiture tra gli elementi principali corrispondono simmetricamente con lo stesso motivo geometrico. Tutto ciò indica che la lastra, sebbene sia stata sicuramente oggetto di interventi e restauri, no ha subito rimaneggiamenti tali da sconvolgere l'unitarietà del disegno generale, se si esclude l'inusuale gesto di autocelebrazione della famiglia Barberini nell'incisione dello stemma nobiliare nel tondo centrale del quinconce.
Nel lato inferiore è facile osservare che la lastra ha sofferto maggiormente l'incuria cui nei secoli è stata sottoposta. Ancora un dettaglio degno di nota è l'impiego nella decorazione delle fasce curvilinee delle due guilloche, di una stella a otto punte, fatta dall'intarsio di otto tessere di paste vitree a forma di losanga romboidale e di color giallo antico, su sfondo nero.

Un dettaglio che abbiamo imparato a riconoscere quasi come una firma stilistica nelle opere della bottega di Lorenzo e in particolare di Iacopo di Lorenzo, specie se si nota anche il generoso uso del giallo antico che permea l'intera lastra, ma che da solo non può essere determinante nell'ipotesi di una attribuzione.
Il disegno unitario mostra caratteristiche stilistiche proprie delle botteghe marmorarie romane per cui sarebbe da escludere possibili influenze campane o dell'Italia meridionale. Un quinconce centrale con due guilloche ai lati, il tutto realizzato in motivi geometrici i cui patterns e colori sono tipicamente riconoscibili negli elementi che contraddistinguono le botteghe marmorarie romane, non possono lasciare spazio a dubbi di sorta.
Le stelle esagonali, le fasce di quadratini, rossi su sfondo bianco e gialli su sfondo nero; gli esagoni inscritti di tessere a losanga; i triangolini raggianti intorno ai tondi di porfido; i motivi a stella esagonale ed ottagonale, sono tutti elementi caratteristici del repertorio cosmatesco del XIII secolo. Ma la lastra potrebbe essere stata realizzata a cavallo tra la fine del XII e i primi decenni del XIII secolo.
Che la lastra sia stata interessata da ritocchi e restauri lo si vede in diversi punti tra cui quello più vistoso è sicuramente la fascia decorativa circolare attorno al tondo di porfido in basso a destra del *quincux*. Non si tratta di un restauro moderno, ovviamente, perché in tal caso l'intervento avrebbe provveduto a ricostruire il motivo geometrico che un tempo ornava la fascia, mentre ciò che si vede è un rimpasto di elementi triangolari e quadrati, con frammenti disposti a caso sullo sfondo bianco della malta.
Mentre la fascia più larga che gli gira intorno e costituita da tre file di quadratini disposti di punta, due rosse e la centrale gialla su nero, mostrano una esecuzione mirabilmente precisa.
Date le dimensioni e il tipo di decorazione cosmatesca, la lastra avrebbe potuto essere parte di una grande recinzione presbiteriale, ma anche di una tribuna, o di un ambone di grandi dimensioni. Essa si mostra in larga parte originale, con una ottima conservazione della simmetria policroma tra le tessere dei motivi geometrici di cui si può notare quello a stella esagonale su fondo nero, inscritta in una figura esagonale di listelli rossi e sottili, decorazione tipica di monumenti come amboni e tribune e l'unica forse che forse può considerarsi leggermente atipica nel repertorio cosmatesco laurenziano.
In definitiva questo della cattedrale di S. Agapito a Palestrina è un reperto importante che se originale del luogo è l'unico testimone del glorioso passato cosmatesco della chiesa.

12-13. Cattedrale di Palestrina, facciata e interno

14. La lastra reimpiegata come paliotto dell’altare nella Cappella del Crocifisso.

15. Il *quincux* al centro della lastra con lo stemma dei Barberini nel tondo di porfido centrale
16-17 in basso: le due guilloche che affiancano il *quincux*.

18. La parte superiore sinistra della lastra. Si nota un andamento poco rettilineo della decorazione degli esagoni inscritti, come fosse proprio nell’intento dell’artefice.

19. La parte superiore del *quincux*.

20. La parte inferiore del *quincux*. Attorno al tondo di destra si vede l’intervento di “restauro”.

21. Il tondo centrale del *quincux* con lo stemma nobiliare dei Barberini.

22. Dettaglio della guilloche di destra con un bel tondo di porfido rosso. Le fasce decorative sono tipicamente cosmatesche. Si vedono le stelle ottagonali gialle su fondo nero.

23. Ancora un dettaglio compositivo delle decorazioni della lastra nella campitura destra del *quincux*.

Bibliografia

Ambrosio Emanuela, *Il pulpito di san Felice della basilica di San Felice in Pincis a Cimitile*. Fonte, internet.

Bassan Enrico, *Itinerari cosmateschi, Lazio e dintorni*, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2006.

Bedetti Alessandro, in Comune di Marino, *770º anniversario della morte di Jacopa de' Settesoli*.

Bertaux Emile, *L'art dans l'Italie meridionale*, opera pubblicata in vari tomi nella prima edizione, vol. 1 a Parigi per Albert Fonetmoing, 1904 e successivamente con gli altri volumi e varie ristampe, e nell'aggiornamento diretto da Adriano Prandi a cura della Ecole Francaise de Rome nel 1978.

Bessone Aureli A.M., *I Marmorari Romani*, Soc, Anonima Ed. Dante Alighieri, Milano, 1935.

Boito C., L'architettura Cosmatesca, Ed. D. Salvi, 1860

Boni G., *The Roman marmorarii*, Roma 1893.

Calenne I., *L'abbazia di S. Maria di Rossilli iuxta Gambinianum*, in *Innocenzo III, Urbis et Orbis*, a cura di A. Sommerlechner, in Atti del Congresso Internazionale, Roma, 9-15 settembre 1998.

Cavallaro A., *Frammenti di ambone duecentesco nella cattedrale di Alatri*, in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Marconi, Roma, 1997.

Clausse G., *Les marbriers romains et le mobilier presbytéral*, Paris 1897.

Colaiacomo Federica, Alla ricerca della Cattedrale medievale di Segni, in Chaos e Kosmos, VIII, 2007.

Colaiacomo Federica, *Frammenti decorativi architettonici altomedievali e "cosmateschi" della città di Segni*, in *Latium*, rivista di studi storici, 24- 2007.

Conte Colino G., *Storia di Fondi*, Napoli, F. Giannini e Figli, 1901.

Creti Luca, I Cosmati a Roma e nel Lazio, Edilizio, Roma, 2002

Creti Luca, *In Marmoris Arte Periti. La bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*. Ed. Quasar, Roma, 2010.

De Rossi G.B., *Del così detto opus Alexandrinum, e dei marmorarii romani che lavorarono nella chiesa di S. Maria in Castello*, in *Bull. di archeologia cristiana*, s. 2, VI (1875).

Del Bufalo Dario, *Transenne longobarde riusate dai Cosmati*, *Marmorari Magistri Romani* di Dario Del Bufalo. Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010.

Del Bufalo Dario, *Ritrovato l'ambone perduto di Gaeta*, http://dariodelbufalo.wordpress.com/2011/03/31/ritrovato-lambone-perduto-di-gaeta/ , 2011.

Di Filippo A. Sebastiani, *Viaggio a Tivoli*, 1825.

Di Gioia E., *La cattedrale di Terracina*, Roma 1982.

Fantasia P., *Sui monumenti medievali di Gaeta*, Napoli, 1919.

Fasola Nicco Giusta, Due pulpiti campani del XII e del XIII secolo, in L'Arte, rivista di storia dell'arte medievale e moderna, Nuova serie, anno XLI, fasc. I, , Gennaio 1938-XVI.

Fiengo Giuseppe, *Il Campanile di Gaeta*, in *Napoli Nobilissima*, vol. VIII, Napoli, 1969.

Gandolfo G., *Il pulpito della chiesa di San Pietro Apostolo a Minturno*, in *Pio IX a Gaeta (25 novembre 1848-4 settembre 1849)*, Atti del Convegno di Studi per i 150 anni dell'avvenimento e dell'elevazione della diocesi di Gaeta ad Arcidiocesi (13 dicembre 1998-24 ottobre 1999), a cura di Luigi Cardi, per Caramanica Editore,Marina di Minturno, 2003.

Gheroni S., *La cattedrale di Terracina*, in Italia Sacra, Torino, 1931.

Gianandrea Manuela, Il perduto arredo medievale della cattedrale di Gaeta, in RolSA, Rivista online di Storia dell'Arte, n. 3, 2004.

Gianandrea Manuela, *Maestri dottissimi laziali?* Relazione presentata in "*Cenacoli di storia dell'arte 2007-2008*" Alatri, Biblioteca comunale "Luigi Ceci", 1 Marzo 2008.

Giovannoni G., "*L'architettura*" in P. Egidi, G. Giovannoni, F. Hermanin, *I Monasteri di Subiaco*, I-II, Roma, 1904.

Granata Piergiorgio, *Gaeta: viaggio nell'arte. Pittura, scultura e arti minori dal medioevo ad oggi*, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2004.

Iannuccelli Gregorio, *Memorie di Subiaco e sua badia*, Genova,1856

Lauri, *Storia di Segni*, Bibl. Casanatense, ms. 630, fol. 180 e fol. 184, secondo quarto del XVIII secolo, cit. in Pasti, 1982.

Lipinsky A., *La Cattedrale di Terracina*, in *Per l'Arte Sacra*, VI, 1929

Moroni Gaetano, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastida da San Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, 1855.

Rossi A., *Terracina e la palude pontina*, Bergamo, Ist. Ital. di Arti Grafiche.

Severino Nicola, Arte Cosmatesca, Vol. I, La cattedrale di Fermentino, Gruppo editoriale l'Espresso, stampa Cromografica, Roma, 2011

Severino Nicola, Arte Cosmatesca, Vol. II, La Cattedrale di Anagni, Gruppo editoriale l'Espresso, stampa Cromografica, Roma, 2011

Severino Nicola, Arte Cosmatesca, Vol. III, Il pavimento cosmatesco della chiesa di San Pietro in Vineis ad Anagni: una nuova attribuzione alla bottega di Lorenzo, Gruppo editoriale l'Espresso, stampa Cromografica, Roma, 2011

Severino Nicola, Arte Cosmatesca, Vol. IV, Itinerari precosmateschi e cosmateschi nell'alta Campania, Gruppo editoriale l'Espresso, stampa Cromografica, Roma, 2011

Severino Nicola, sito web internet www.cosmati.it

Stevenson E., *Chiesa di S. Maria di Castello a Corneto,* in *Mostra della città di Roma all'Esposizione di Torino nell'anno 1884*, Roma 1884.

Zauder G., *Terracina medioevale e moderna attraverso le sue vicende edilizie*, in “Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura, Roma, 1961.

INDICE

Finito di scrivere il 20 settembre 2011
Nicola Severino, Rocasecca (FR), 2011
nicolaseverino@libero.it
http://www.cosmati.it